I-20.445

COLECȚIA SYRACUZA

Bernard Valette

Romanul

Introducere în metodele şi tehnicile moderne de analiză literară

CARTEA ROMÂNEASCĂ

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
I - 20.445

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bernard Valette

Romanul

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COLECȚIA SYRACUZA

Coperta seriei: DAN STANCIU

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Bernard Valette

Romanul

Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară

Traducere de Gabriela Abăluță

732143
B.C.U. IAȘI

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1997

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ado
B.C.U. ... 1991
LITERE

© Éditions Nathan, 1992

ISBN 973-23-0627-0

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

INTRODUCERE 7

1. *Elemente de istorie*

1. Romanul și teoriile sale 11
2. Concepte și instrumente moderne 13

2. *Principalele orientări metodologice*

1. Abordarea pe genuri 18
2. Încercare de tipologie a enunțului romanesc 38
3. Lecturi psiho- și socio- logice 57
4. Contribuțiile lingvisticii 72
5. Analiza structurală 87
6. Poetică și naratologie 103

3. *Perspective și cercetări*

1. Limitele teoriei literare 119
2. Noi căi pentru poetica povestirii 120
3. De la teorie la practică 124

ANEXE

Indexul romanelor studiate 135
Indexul criticilor citați 139
Index de noțiuni 141
Recomandări bibliografice 144

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Introducere

Sunt numeroase lucrări care încearcă să se ocupe de roman, de tehnicile sau de conținutul acestuia. Unele oferă o panoramă istorică sau geografică atunci când se înscriu în contextul unei filiații lingvistice ori al unei arii culturale. Altele se ocupă mai degrabă de forme și de teme, decât de cronologie. De fapt, romanele picarești, de formare sau istorice (pentru a relua o împărțire general acceptată) scapă limitelor unei periodicizări ca și frontierelor naționale. Aceste abordări diferite, indiferent dacă determină intervenția *diacroniei* (cum a evoluat romanul de la începuturile sale până în zilele noastre?) ori a *sincroniei* (care sunt structurile tip ale universului romanesc?) – sunt toate precedate de un demers comparatist. Ele se străduie să delimiteze romanul pornind de la ceea ce nu este (genurile proxime) sau de la ceea ce nu mai este (genurile din care a izvorât).

Studiul de față își propune să descrie procedeele care permit abordarea lecturii romanului într-o perspectivă metodică. Studiul va încerca să alăture analizelor formale, tematice sau într-un mod mai general semantice, cele mai fecunde și mai accesibile contribuții ale cercetării contemporane în domeniul criticii universitare. Lucrarea are un

dublu obiectiv: încearcă să facă un bilanț al cunoștințelor dobândite în diferite discipline și să arate modul cum acestea ar putea aduce o nouă lumină asupra studiilor literare. Așadar, va fi vorba de o expunere cât mai obiectivă a metodelor, a teoriilor, a școlilor ce țin de științe, chiar de diverse doctrine uneori antagoniste. S-ar cădea, de asemenea, ca pornind de la aceste modele diferite să propună pistele ce se deschid pentru investigațiile personale. La rândul lor, acestea pot depinde de înclinațiile individuale sau de opțiunile ideologice, dar mai ales de însăși natura și varietatea textelor studiate.

Chiar dacă nu ne este permis să ignorăm literatura din Antichitate, ori bogata producție romanescă străină, corpusul reținut este totuși alcătuit din opere scrise în franceza modernă. De altfel, nici nu s-ar putea face o analiză stilistică riguroasă asupra unor traduceri, transpuneri sau adaptări. Așadar, pentru a ușura prezentarea ne-am concentrat atenția, dacă nu interesul, asupra *operelor narative din secolul XVI până în zilele noastre:* exemplele sunt destul de numeroase. Totuși, nu ne-am reținut de la a face referințe la lucrări anterioare tuturor cunoscute: romane medievale (în versuri), marile romane grecești și latine ale Antichității târzii, literatură eroică, sentimentală sau rustică ce a înflorit până în epocile baroce. Și dacă romanele englezești din secolul al XVIII-lea în care numeroși critici recunosc actul de naștere al genului romanesc cel mai pur sunt indispensabile, cavalerul de la Mancha: Don Quijote merită și el, din plin, neologismul de inevitabil.

Ultima lovitură adusă contractului franco-francez: maeștrii romanului rus: Dostoievski și Tolstoi, apoi la începuturile secolului al XX-lea romanele americane care au asigurat înnoirea genului: Dos Passos, Faulkner, Hemingway, în sfârșit, literatura europeană dintre cele două războaie: Joyce, Döblin, Thomas Mann. Tot atâția inițiatori fără de care romanul contemporan n-ar fi putut atinge strălucirea unanim recunoscută.

Demersul urmat este în mod esențial orientat de progresele pe care lingvistica, structuralismul, pragmatica, naratologia dar și psihologia receptării, sociocritica și psihanaliza le-au determinat în ultimii ani în studiile literare. Istoricismul ca și vastele sinteze tematice care și-au impus hegemonia timp de mai multe decenii sunt la rândul lor reînnoite de o abordare mai aproape de respectul pentru literatură. Semiostilistica, dacă prin aceasta înțelegem o descriere de forme care dau sens limbajului artistic nu are alt obiect, altă pasiune decât inepuizabila bogăție a *textului,* plăcerea și multiplele ecouri pe care le suscită fiecare nou act al lecturii.

BCU „M. Eminescu" Iași
LITERE

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1
Elemente de istorie

1. ROMANUL ŞI TEORIILE SALE

Spre deosebire de alte genuri literare, cum sunt teatrul ori poezia, romanul se defineşte şi se delimitează nu atât pornind de la caracteristicile sale formale, cât mai ales prin semnificaţia lui, asociată în mod tradiţional cu ideea de *ficţiune*. Dramaturgia se supune unui cod literar şi spectacular; poezia este identificată cu un anumit mod de a folosi limba: versificaţia clasică ori verbul liber. Este poezie ceea ce nu este scris în proză (efectul estetic este rezultatul altor parametri). Este teatral tot ceea ce presupune punerea în scenă a limbajului. Se pare că după modelul „literaturii de idei", romanescul nu este tributar unei scrieri specifice şi ceea ce îl constituie ca atare sunt mai degrabă subiectele abordate (*Aventuri imaginare, personaje ireale, intrigi fictive;* discursul romanului se situează în ireal, al cărui spaţiu simbolic îl împarte cu legenda, cu mitul şi cu epopeea.)

Dacă marile *legende* istorice s-au născut o dată cu constituirea naţiunilor sau a imperiilor, dacă o dată întemeiate popoarele au încetat să mai inventeze legende, în timp ce producţia romanescă, în plină dezvoltare, este evident legată de alţi factori, trebuie totuşi să observăm că „saga nordică" de exemplu nu este altceva decât o variantă scandinavă a romanelor lui Tristan, cum se numesc ele în Franţa.

De asemenea, este dificil a se trasa o linie de partajare între *mit* și roman: ne aflăm oare în fața unei rupturi ori a unei alunecări, așa cum o sugerează Dumézil[1], de la religios la profan, de la valorile colective la evenimentele personale ale vieții particulare? Dintre toate aceste piedici, opoziția *epopee/roman* este cea care prilejuiește cea mai mare rezistență specialiștilor. Pentru unii, romanul ar fi un avatar al expunerii epice, situat la un nivel familiar și într-un fel laicizat. Acest punct de vedere este susținut în mod explicit în tezele istoricului maghiar Lukacs sau poate fi întrevăzut în lucrări ca *Mimésis* a filologului german Auerbach. *Romanul comic* al lui Scarron ilustrează această mișcare de demitificare – desacralizare sau democratizare – pe care literatura narativă modernă o impune panteonului antic.

Tot în această perspectivă, alți critici, cum este Marthe Robert, s-au amuzat identificând romanul cu un soi de „bastard" ce și-a câștigat treptat particula de noblețe renunțând la vocabularul său ironic. Don Quijote, Gargantua sau Pantagruel sunt încă figuri burlești; cu De Foe sau Richardson, romanul devine serios: viața particulară, psihologia individuală, activitățile claselor care muncesc iau treptat locul înălțătoarelor fapte ale eroilor epopeii și deschid astfel calea spre ficțiunea burgeză a secolului XIX.

Bakhtine (vezi p. 51) dezvoltă alte ipoteze, diferite de aceasta. Polifonia, plurilingvismul și policulturalitatea ar apropia romanul de arta dialogului socratic și nu de degradarea discursului epic. Așadar, *satira* n-ar fi una din verigile lungului lanț ce conduce de la universul zeilor și al supraoamenilor până la realismul trivial al literaturii moderne. Ea ar fi mai degrabă un gen autonom, născut din popor, cu rădăcini în folclor, formele festive, marginale, în care se exprimă râsul carnavalesc și plurivocalismul grupurilor respinse de instituții. Astfel, încă de la origini

1. Georges Dumézil, *Du mythe au roman*, PUF, 1970.

romanul este în mod organic critic față de știință, de autoritate și chiar de limbajul oficial[1].

Epopeea este lumea strămoșilor, a începuturilor, a ciclurilor cosmice; a apărut încă de la început nu ca gen oral ci sub formă scrisă, adică tipărit, romanul este asociat cu era modernă. El exprimă caracterul istoric, aspectul trecător al valorilor, chiar și fragilitatea codului literar care îl vehiculează. În consecință, știe să fie critic atât față de limbaj cât și față de el însuși. Ceea ce este valabil pentru literatura narativă din epoca elenistică (*Etiopicele* [Heliodor], *Les ventures de Chéréas et Callirhoé*/Aventurile lui Chéréas și Callirhoé [Chariton d'Aphrodise] etc., în care nu se caută disimularea părții ce revine convenției și artificiului, este și mai evident la Cervantes sau Furetière, apoi în *Tristram Shandy* (Sterne) *Jacques le Fataliste/Jacques Fatalistul* (Diderot), *Tom Jones* (Fielding) și, în sfârșit, mai aproape de zilele noastre *Les Faux – Monnayeurs*/Falsificatorii de bani (Gide) și elanul deconstructivist al Noului Roman.

Istoria romanului n-ar trebui să se mărginească la o simplă cronologie și o sumară filiație: gen dominant în pezent, romanul este, într-adevăr, și genul care printr-un efect de oglindire pune permanent sub semnul întrebării dominația scriiturii și retorica ficțiunii.

2. CONCEPTE ȘI INSTRUMENTE MODERNE

Mult timp studiul romanului a fost supus istoriei și periodicizării, științe canonice care au dominat îndelung ansamblul criticii literare. Acest demers nu este lipsit de

1. MIKHAIL BAKHTINE, *Estétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

2. Traducerea titlurilor operelor citate sau analizate se face numai la prima apariție în text, precum și în indexul de la sfârșitul lucrării (n.t.).

interes: el permite observarea apariției, a dezvoltării și eventual a declinului diverselor forme ca: romanul cavaleresc, pastorala, romanul-fluviu, romanul de anticipație, romanul științifico-fantastic etc. Contribuțiile străine, deplasările semantice pot fi analizate cu precizie maximă: când a fost introdus romanul în Franța și datorită căror influențe? Unde și când a apărut romanul epistolar? De ce evoluție socială se leagă apariția acestei tehnici? La ce anume se referă termenii anglo-saxoni *romance, story, novel, fiction*? Este distincția între *Bildungsroman* și *Entwiclungsroman* la fel de pertinentă pentru romanul francez de formație cum este pentru operele picarești germane?

Și dacă nu-ți interzici să visezi la viitorul literaturii europene, te poți întreba în mod legitim ce va deveni cuvântul – și noțiunea – de roman atunci când frontierele lingvistice ale statelor își vor regăsi permeabilitatea culturală de altădată. Pare prea aventuroasă această viziune de perspectivă? Să ne mulțumim atunci să cugetăm la aspectul insolit al unor titluri: *Ennemonde et autre caractères* de Giono, *Monde et autres histoires* de Le Clézio. Serge Doubrovsky, scriitor francez de origine evreiască și care predă la New York, pare să prefere termenul de *autoficțiune* celui de *autobiografie*. Ca urmare a extraordinarei sale dezvoltări în cadrul literaturii universale, romanul recurge la noi evoluții, la metamorfoze imprevizibile.

Surpriza a fost deja mare o dată cu apariția mai multor fenomene de avangardă apte să ne zdruncine certitudinile culturale cele mai solide. Mann, Joyce și Proust; Céline, Gide, Musil sunt adesea considerați drept cei care, în Europa, au reînnoit profund nu numai scriitura romanescă ci și teoriile filosofice și discursul criticii și al universităților cu privire la roman. Joyce a fost tradus în limba franceză de către un alt scriitor aparținând unuia același „curent de conștiință": Valéry Larbaud. Romancierii americani, pe lângă influența pe care au avut-o asupra epigonilor lor europeni, au inspirat și reflecții teoretice de prim plan,

Faulkner este la originea unui articol hotărâtor al lui Sartre asupra temporalității (*Situations*/Situații, I) și amintirea lui nu lipsește, desigur, din *ordinea narativă* aleasă de Claude Simon în *L'Acacia*/Salcâmul. De asemenea, semiologul italian Umberto Eco îi datorează autorului irlandez al lui *Ulysses*/Ulise esențialul ipotezei sale privind poetica operei deschise[1]. În sfârșit, puzzle-ul proustian pare să fie obligatoriu pentru romanul modern. Și piatra de temelie pentru oricare întreprindere naratologică.

Astfel, științele umaniste – lingvistica în mod deosebit – sunt permanent stimulate de creația romanescă. Estetica și, în aceeași măsură, discursul critic, nu se pot concepe fără o referință neîncetată la ceea ce reprezintă nucleul constitutiv al acesteia: semnele verbale.

De aceea, studiul de față se va strădui să analizeze scriitura romanescă în calitate de cod specific. Studiul va recurge la procedeele de acum clasice ale structuralismului și ale semioticii fără de care metodele „tematice" precum sociocritica ori psihanaliza n-ar putea avea un fundament epistemologic credibil. Se va ține seama de faptul că în zilele noastre romanul este mult eliberat de constrângerile reprezentării realiste. Acesta își extrage semnificația nu atât din raportul său cu lumea cât mai ales din raportarea literară iar cuvintele sunt aici semne care trimit mai degrabă *la contextul cultural decât la imediateţea naturii*.

Problema *imitației* – rămâne în miezul dezbaterilor teoretice dar definiția asemănării – și deci sentimentul verosimilului – s-a deplasat. Ea nu se mai rezumă la acordul cu obiectele, ci are în vedere semnele, ele însele înscrise în lunga filiație a cuvintelor pe care omul le proferează neîncetat asupra lucrurilor. De asemenea, este capitală noțiunea de *transtextualitate*. Într-o încercare de precizare

1. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Milano, 1962, Le Seuil, 1965.

taxinomică pornind de la Gérard Genette, s-ar putea distinge:

– *intertextualitate:* aluzii, citate, plagiat...;

– *paratextualitate:* toate „pragurile" textului, adică titlul, notele, prefețele etc., dar și ciornele și celelalte variante care conduc la studiul genetic al operei finale;

– *metatextualitate* sau comentariu critic. În *Triptic* (Triptyque) Claude Simon intersectează povestirea unei cărți, a unei gravuri și a unui film;

– *arhitextualitate:* indicații de lectură, prezente sau nu (genul, colecția etc.)

– *hipertextualitate* pastișă, parodie, transpunerea dintr-o sursă literară anterioară sau dintr-un mit numit *hipotext.*

La capătul acestei enumerări, s-ar putea crede că realitatea de care se ocupă scriitorul este doar un ansamblu de imagini, de locuri comune, de poncife pe care nu trebuie decât să îl reconstituie într-o ordine convenită sau dimpotrivă insolit în funcție de gradul de originalitate dorit. Se realizează oare literatura aplicând o serie de rețete? Raymond Devos oferă cheia acestei enigme într-o fabulă sub formă de butadă pe care n-ar tăgădui-o nici savanții cei mai austeri ori cei mai serioși specialiști în poetică:

Casa doamnei X..., romancieră.
Un furnizor depune mai mulți saci poștali în fața ușii... și sună...
Voce: Ce este?
Furnizorul: Sacii de cuvinte pe care i-ați comandat.
Voce: O clipă!...
(Se deschide ușa)
Doamna X...: Ah! Sunt toate cuvintele?
Furnizorul: Toate (Verificându-le) Doi saci de cuvinte uzuale... Un sac de cuvinte nefolosite... de cuvinte incoerente... de cuvinte fără urmare... și există chiar un cuvânt în plus!!!
Doamna X...: Și săculețul ăla?

Furnizorul: Sunt semnele de punctuaţie „punctele", „virgulele" etc.
Doamna X...: Pe scurt! Acolo-i totul. Şi poţi să construieşti un roman!
Furnizorul: Tot materialul necesar! Sunt chiar şi unele fraze gata făcute...
Doamna X...: Şi intriga?
Furnizorul: În sacul cu intrigi!...

RAYMOND DEVOS, *Les Sacs*, în *Sens dessus dessous*, Le Livre de poche.

Este totul aici: lexic, sintaxă, tipografie, punctuaţie.

Nu lipseşte decât esenţialul: modul de întrebuinţare. Şi tocmai regulile de combinare, „gramatica narativă" ne străduim să le desprindem când ne bazăm pe o observaţie precisă a funcţionării textuale.

Abordarea pe genuri sau „generică" ridică o dublă problemă, a istoriei romanului şi a termenului folosit pentru a-l desemna. În încercarea de a stabili o reperare a unităţilor pertinente care concură la producerea sensului romanesc se fundamentează totodată actul lecturii multiple, cu dominantă psihocritică sau sociocritică. Lingvistica modernă şi mai ales pragmatica au o contribuţie de prim plan la retorica povestirii. În sfârşit, structuralismul şi poetica permit studierea minuţioasă a funcţionării narativului, indiferent dacă acesta se situează la nivelul evenimentelor reale ori imaginare, dacă este vorba de Istorie ori de ficţiune.

2

Principalele orientări metodologice

1. ABORDAREA PE GENURI

„Ce este un gen literar?" Lucrarea lui Jean-Marie Schaeffer intitulată astfel[1] încearcă să răspundă acestei întrebări arătând că ea corespunde de fapt unor preocupări atât de diverse încât o astfel de întrebare, pusă cu naivitate este poate condamnată să rămână fără răspuns.

Vom extrage totuși, din studiile lui Käte Hamburger *(Logique des genres littéraires/Logica genurilor literare)*, Gérard Genette *(Palimpsestes, Introduction à l'architexte/ Introducere în arhitext)*, Tzvetan Todorov *(Introduction à la littérature fantastique/Introducere în literatura fantastică)*. Northrop Frye *(Anatomie de la critique/ Anatomia criticii)*, H.R. Jauss *(Pour une esthétique de la réception/Pentru o estetică a receptării)* punctele următoare care interesează în mod deosebit delimitarea noțiunii de roman.

Elementele care desemnează genul narativ, romanul și speciile, sub-genurile sau categoriile învecinate, registrele de limbă vor fi pe rând abordate înainte de a ne

1. JEAN-MARIE SCHAFFER, *Qu'est-ce un genre littéraire?*, Le Seuil, 1989.

întreba dacă romanul, gen fără reguli ori artă poetică, beneficiază de uzanțe canonice suficiente pentru a-l defini ca atare.

1.1. Noțiunea de gen

În tradiția noastră culturală, pentru a vedea una din primele încercări de clasificare a diferitelor modalități de expresie literară, trebuie să ne întoarcem până la inevitabila *Poetică* a lui Aristotel, dacă nu chiar la *Republica* lui Platon. Nu ar avea sens să adugăm noi comentarii pe marginea acestui text considerat, în ciuda lacunelor sale, drept întemeietorul lungii dinastii de teorii literare care, de la Demetrius sau Quintilian până la Boileau sau Brunetière, l-au comentat cu răbdare, l-au parafrazat sau l-au deformat.

Așadar, pentru a fi clari să ne oprim la cea mai recentă exegeză a modelului aristotelic, tabelul pe care îl propune Genette în *Introduction à l'architexte*/Introducere în arhitext[1].

MOD / OBIECT	DRAMATIC	NARATIV
SUPERIOR	tragedie	epopee
INFERIOR	comedie	parodie

Această schemă are avantajul că evidențiază o dublă dihotomie: *formală* (teatrul, care face să se exprime personaje, utilizează în mod direct dialogul „natural"; genurile narative amestecă în expunerea naratorului reprezentarea mediatizată a discursului personajelor) și *tematică* (ființele puse în scenă, sau în text, sunt eroi idealizați sau, dimpotrivă, aparțin unei umanități caricaturale).

1. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Le Seuil, 1979, p. 19.

Modernitatea „structuralistă" a filosofului de la Lycée este bine pusă în evidență de acest tabel. Dar acest lucru nu trebuie să ne facă să uităm că, voit sau nu, taxinomia aristotelică se inspiră în primul rând dintr-un *model fizic calchiat după observarea naturii*. Schaeffer arată în mod convingător că aceasta este o atitudine „esențialistă la paradigma biologică"[1]. Nu este de mirare că, după diverse manipulări, scolastica medievală ajunge să stabilească un anumit număr de *genera*, împărțite la rândul lor în *species*: de exemplu, *genus ennarrativum* și, în interiorul acestui ansamblu, „specia" sentențioasă ori didactică (după Diomede). Genuri, specii, sub-genuri: recunoaștem în asta inevitabila ramificare a sistemelor bazate pe un principiu de clasare prin opoziții succesive și ne-am putea limita la această bipartiție inițială. (Este narativ ceea ce nu este dramatic; în cadrul fiecărui tip de exprimare se distinge o ierarhie a stilurilor.)

(Astfel romanul ar fi considerat drept un rezultat al unei (sau mai multor) forme narative folosite încă din Antichitate. Această concepție este însoțită de o adeziune cel puțin implicită la o teorie evoluționistă: genurile apar, se dezvoltă și dispar – sau se perpetuează. Rămâne oricum posibilitatea înfruntării în polemici vane pentru a afla dacă perfecțiunea genului se situează la începuturile sale, aproape de crearea sa, ori atunci când acesta se află la apogeu, în momentul maturității sale. Metaforele vitaliste de care se înconjoară studiile genrologice induc în mod inevitabil acest tip de întrebări, ca și cum dezvoltarea literară ar fi asemeni transformismului speciilor animale. Să fie oare romanul atât de înfloritor în conjunctura actuală tocmai pentru că s-a adaptat cel mai bine la mediu, profitând de legea celui mai puternic?

1. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 23.

1.2. Genurile narative

Gen mixt după Platon, gen cu totul diferit, pentru Aristotel, literatura narativă – orală sau scrisă – își are în *Odiseea* una din primele referințe. Aceasta a servit mult timp ca exemplu pentru teoreticieni și drept model pentru practicieni. Acest prototip, devenit text de lege, chiar arhetip, include pe de-o parte descrieri de obiecte, de personaje (portrete), de evenimente (sau povestiri) care presupun un emițător (povestitor dacă nu autor), iar pe de altă parte, o reprezentare directă *(„mimesis")* a limbajului personajelor. În numele acestei imitații dialogate, de tip teatral, se poate vorbi de genul mixt și, poate tot din cauza acestei eterogenități, unul din primele romane latine poartă numele de satiră, adică amestec: *Satyricon* de Petronius.

După cât se pare, termenul de *roman*, așa cum îl atestă dicționarele, a apărut în Evul Mediu pentru a desemna o povestire, la început în versuri (precum *Tristan et Iseut*/ Tristan și Isolda), apoi în proză *(Le Roman de Renart*/ Romanul vulpoiului) scrise în limba vulgară și nu în limba rezervată textelor sacre sau savante: latina. Incidența genurilor literare în conștiința sau inconștiența epocii este aici perfect ilustrată de registrul limbii: franceza este limba comună potrivită unui gen considerat inferior, care tratează subiecte profane, apropiat încă de parodie. Dar o altă caracteristică pare intrinsec legată de noțiunea de roman, de poveste, mai târziu de nuvelă: prezența relatării unor evenimente reale sau fictive. Așadar, *performanța și enunțul narativ* pot fi considerate drept elementele dominante în percepția originală a genului.

Cu toate acestea, sub influența povestirilor alegorice (cum este *Le Roman de la Rose*/Romanul trandafirului), a romanelor eroice sau a temelor cavalerești *(L'Amadis de Gaule)* se pare că acest concept a evoluat foarte rapid în direcția ideii de ficțiune. Celebra definiție a lui Huet,

datând din secolul al XVII-lea, o arată clar: este vorba despre un ansamblu de „relatări ale unor aventuri amoroase, meşteşugit scrise în proză, pentru plăcerea şi instruirea cititorilor."[1] De atunci romanul se confundă cu *romanesc* şi se pare că, până la Balzac, cuvântul a avut conotaţia unei anume forme de mitomanie, după cum o atestă modul în care este folosit în exemplul următor:

„Dar un om de pasiune, un om a cărui viaţă n-a fost, ca să spunem aşa, decât o suită de poezii în mişcare şi care întotdeauna a făcut romane în loc să le scrie, un om hotărât în primul rând, ar trebuie să fie tentat de un lucru în aparenţă imposibil."[2]

Să scrii un roman (ca şi să faci film) reprezintă poate în ochii cititorului modern doar „să povesteşti întâmplări" cu toată distanţarea morală şi fascinaţia estetică implicată de acest lucru.

1.3. Romanul şi verii lui

Tentaţia genealogică este inevitabilă şi dacă este nevoie de o anume forţare pentru a apropia cu orice preţ *La Route des Flandres*/Drumul Flandrei de Claude Simon de *Zaïde* al doamnei de La Fayette sau pur şi simplu de *Père Goriot*/Moş Goriot, pare a fi mai plăcut să căutăm legăturile de rudenie care adună sub steagul generic al *operei narative* forme învecinate cum sunt povestea, nuvela, povestirea etc. Nu au fost iniţial intitulate altfel texte pe care azi le considerăm drept prototip al romanului? Bernardine de Saint-Pierre numea *Paul et Virginie*/Paul şi Virginia o „pastorală"; Stendhal numea *Le Rouge et le Noir*/Roşu şi

1. Huet, *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans*, 1670, Seatkine Reprints, 1970.

2. Balzac, *La Duchesse de Langeais*.

negru „o cronică a anilor '30"; Flaubert, *L'Éducation sentimentale*/Educația sentimentală, „istoria unui tânăr"; Gide, *Les Caves du Vatican*/Pivnițele Vaticanului o „sotie". Pe ce elemente se bazează, așadar „aerul de familie" pe care e imposibil să nu-l percepi când citești aceste lucrări? Fără îndoială că este vorba despre realizarea și enunțul narativ precum și despre caracterul ficțional evocat mai sus. În concluzie, este perfect justificat să vorbim despre „arhigen", scrierea de tip romanesc opunându-se astfel (după cum s-a văzut încă de la Aristotel) ansamblului de genuri cu caracter dramatic, teatral.

Această viziune transversală asupra genurilor prezintă cel puțin un avantaj și un inconvenient. Bazându-se pe o intuiție, ea face apel la o competență literară esențialmente fondată pe un sentiment de explorare tematică: „narativul" în general. Se cuvine deci ca în enunțurile de acest tip să fie incluse genuri foarte apropiate pentru care criteriile definitorii sunt într-adevăr puțin convingătoare (prin ce altceva decât lungime se deosebește romanul de nuvelă? *Histoire de Mouchette* de Bernanos este un roman scurt sau o nuvelă lungă?), dar și genuri mai îndepărtate cum sunt parabola, fabula, chiar mitul. Principala dificultate n-ar viza mai puțin absența reperelor formale: pentru contemporanii noștri, ceea ce opune romanul poeziei, de exemplu, se situează în primul rând la nivelul enunțării, în proză sau în versuri. Nici poveștile și nici fabulele lui La Fontaine (spre deosebire de ale lui Perrault), în măsura în care sunt versificate, n-ar putea fi percepute ca aparținând creației romanești. De asemeni, numai în perspectiva unei provocări suprarealiste a putut Louis Aragon să supraintituleze un întreg ciclu poetic: *Le Roman inachevé*/ Romanul neterminat.

În încheiere, să mai adăugăm problemele pe care le pun adaptările moderne, traducerile în proză ale operelor în versuri, subtitlurile date operelor și care țin doar de capriciul editorului.

Se poate într-adevăr pune întrebarea ce legătură există, la nivelul genului, între fragmentele în octosilabe cu asonanță ale lui de Béroul și „romanele" lui Tristan și Isolda reconstituite de Bédier, André Mary sau René Louis. Traducând în proză *Faust* de Goethe, cu alte cuvinte convertind un poem dramatic în poem narativ, n-a transpus oare Nerval în conștiința cititorului francez o operă teatrală în poem în proză, chiar în povestire (sentiment și mai accentuat în „analiza" pe care o propune pentru *Faust II*). Din ce alt motiv sunt lucrările scurte ale lui Maupassant reunite sub eticheta de „povești și nuvele" dacă nu pentru că este imposibil să le deosebești în mod clar?

Apelativul de „romane și povestiri" pentru apologurile lui Voltaire este și mai surprinzător. Se pare că ne aflăm în fața unei opțiuni comerciale a editorului care cunoștea efectul mediatic al fenomenului de „roman", mai puțin respingător pentru cititorii contemporani (mai ales dacă volumul este însoțit de o supracopertă seducătoare) decât locuțiunea „povestire filozofică"! În sfârșit, autorii înșiși când dau numele de roman unora din operele lor mai degrabă descriptive sau metaforice decât narative, nu caută oare să folosească sau chiar să abuzeze de obiceiurile culturale care induc un tip de lectură specific și stereotip? Cum s-ar înțelege *La Vie, mode d'emploi*/Viața, mod de folosință de Georges Perec sau *Passage de Milan*/Pasajul Milano de Michel Butor dacă n-ar purta subtitlul de „roman"? Iar Aragon ne oferă un exemplu limită cu *Anicet ou le panorama, roman*/Anicet sau panorama, roman: eticheta figurează în titlu, pe care îl alcătuiește ca pe o anagramă. Mesajul și codul se indică reciproc.

1.4. Diferitele tipuri de roman

Așadar, judecând după rândurile de mai sus, se pare că este foarte greu să desprinzi o esență a romanului:

„roman" este mai degrabă o *indicație a ordinii paratextului* (tot ceea ce precede, introduce sau înconjoară textul propriu-zis) decât o caracteristică tehnică sau formală a unui gen dat. Dacă, în accepțiunea sa curentă, cuvântul desemnează o relație (sau o creație) de evenimente fictive trebuie, cu atât mai mult, ca romanul, denumit romanesc (însăși necesitatea de a recurge la o astfel de redundanță este semnificativă) să corespundă doar unei varietăți istorice datată, în care rolul esențial îl joacă narrarea întâmplărilor, reale sau imaginare. În aceste condiții, *L'Éducation sentimentale* unde noțiunea de intrigă este intenționat îndepărtată, merită numele de roman sau de anti-roman? *Jacques le Fataliste,* care anticipează celebra butadă a lui Jean Ricardou (romanul clasic este povestirea unei aventuri; romanul modern este aventura povestirii) este un precursor direct al Noului Roman? Unii autori contemporani ocolesc această dificultate refuzând orice denumire generică. Simplul termen de text, mai vag și în același timp mai puțin încărcat de filtrele unei lecturi reducționiste, este suficient pentru Richard Millet, de exemplu, și pentru numeroși confrați ai săi, ca să-și numească cea mai mare parte a operelor lor.

Dar oricum, mania clasificării rămâne una din activitățile esențiale ale criticii. Aceasta merge până la a vorbi despre romane de idei, de sentimente ori chiar de suflet, rezervând, fără îndoială, termenul de erotic acelor cărți care, statistic vorbind, lasă un loc mai important limbajului trupului decât celui al spiritului. Distincția între roman de moravuri/roman de analiză a devenit clasică și permite opunerea frescei sociale (*L'Assommoir*/Otrava) studiului caracterului după cum altădată s-au putut elabora paralele strălucite între Corneille și Racine, Sophocle și Euripide. Dar unde se situează romanul unei familii ca *Les Thibault*/Familia Thibault (Roger Martin du Gard) sau *Les Pasquier*/Familia Pasquier (Georges Duhamel)? Ce-ar trebui să reținem ca fiind pertinent din *Le Rouge et le Noir, Madame*

Bovary/Doamna Bovary, *Thérèse Desqueyroux*/Thérèse Desqueyroux: analiza sociologică a mediului sau studiul psihologic al personajelor? Se ivesc astfel dificultăți ce suscită orice taxinomie de tip tematic. Romanul picaresc nu diferă în sine de *Une vie*/O viață de Maupassant: doar statutul social al personajelor, tonul narațiunii sunt altele. *L'Or*/Aurul de Cendrars este identic pe plan naratologic cu un roman al inițierii. Așadar, categoriile: roman inițiatic, catolic, fantastic, tezist, de aventuri, de călătorii etc. se referă la conținut și nu la modalitatea de a povesti. Ele desemnează, de fapt, *subiectul*. Referindu-se la romanul polițist de exemplu, Genette spunea că este vorba despre o *„specificație tematică a romanului"*, așa cum vodevilul este o specificație tematică a comediei".[1]

În schimb, romanul epistolar (*La Nouvelle Héloise*/ Noua Eloiză, de Jean Jacques Rousseau), jurnalul (*L'Emploi du temps*/Folosirea timpului de Michel Butor), autobiografia fictivă (*Mémoires d'Hadrien*/Memoriile împăratului Adrian de Marguerite Yourcenar), romanul dialogat (*Jean Barois*/Jean Barois, de Roger Martin du Gard), se deosebesc de romanul tradițional printr-o scriitură anume ale cărei caracteristici pot fi clar identificate: dacă o dihotomie genrologică se justifică, este posibil ca aceasta, percepută în mod direct de către cititor-să fie ceea ce opune romanul la persoana întâi (*L'Étranger*/Străinul de Camus) romanului scris la persoana a treia (*Les Rougon-Macquart*/ Neamul Rougon-Macquart).

1.5. Registrele limbajului

Apărut ca un contrapunct la epopeea antică, într-un fel simplu revers parodic al acesteia, este romanul condamnat să se limiteze la domeniile satirei, burlescului și comicului

1. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, p. 26.

eroic? O lectură diacronică a genului va permite găsirea a numeroase exemple în favoarea acestei teze pe care Auerbach o dezvoltă cu brio în *Mimésis*[1]. De fapt, abia într-o epocă relativ recentă romanul pare a ieşi din gettoul în care prejudecăţile clasice împotriva ficţiunii l-au ţinut închis timp de secole. Gen „inferior" (de origine populară?), este normal ca romanul, asemeni comediei, să aducă în scenă, făcându-le să se exprime, persoane simple, destinate să stârnească râsul: Aucassin şi Nicolette, Don Quijote, Candide sau chiar un măgar, în *Metamorfozele* de Apuleius!

Pe de altă parte, romanul este un gen mixt: amestecă în povestirea unui narator dialogul unor personaje ce vorbesc o limbă pe potriva statutului lor social şi idiosincraziilor lor; Jacques Fatalistul nu spune „hidrofob", cuvântul ar fi prea savant pentru un servitor; ţăranii lui Balzac, ca şi normanzii lui Maupassant au dialectul lor; Zazie (Queneau) are un limbaj foarte personal, care corespunde vârstei, caracterului şi îndatoririlor sale neplăcute; în *À la recherche du temps perdu*/În căutarea timpului pierdut, doamna Verdurin este uşor de recunoscut după ticurile verbale; la Malraux, fiecare personaj din *La Condition humaine*/Condiţia umană, este identificat prin caracteristicile de vorbire (defecte de vorbire, gângăveală, repetări...): efectul polifonic fiind astfel realizat pe de-a-ntregul. Bernanos încearcă o plăcere maliţioasă pastişând frazele elegante şi inutile ale unei burghezii bine-intenţionate (*L'Imposture, Un mauvais rêve*/Impostura, Un coşmar). Astfel, în toate cazurile, nivelul limbajului (vulgar, snob, preţios) acordă atenţie caracteristicilor individuale şi colective ale personajelor faţă de care autorul,care se exprimă într-un stil „literar" – dacă nu intervine în calitate de narator homodiegetic, vezi p. 109 – trebuie să se distanţeze. În secolul al XIX-lea, când romanul accede la statutul de operă „serioasă", după cuvântul folosit de

1. Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, 1968.

Auerbach, autorul se distinge prin limbajul său înalt; personajele, prin abaterile de la limbă. Comicul lor involuntar induce astfel o intenție caricaturală.

O comparație între primele rânduri din *L'Éducation sentimentale* apărută în 1845 și cele ale ediției din 1869 este de două ori lămuritoare în acest sens: ne arată atât evoluția lui Flaubert ca scriitor cât și „progresele" făcute de romanul realist în sensul estompării subiectului în favoarea formulării, a căutării tot mai intense a preciziei și mai ales a narativizării.

> Eroul acestei cărți sosi la Paris într-o dimineață de octombrie ducând cu el o inimă de optsprezece ani și o diplomă de bacalaureat în litere.
> Își făcu intrarea în această capitală a lumii civilizate prin poarta Saint-Denis, a cărei frumoasă arhitectură o putu admira; pe străzi văzu căruțe cu gunoi trase de un cal și un măgar, șarete cu pâine trase de oameni, lăptari ce-și vindeau laptele, portari ce măturau rigola. Toate astea făceau mult zgomot. Omul nostru, cu capul lipit de portiera diligenței, privea trecătorii și citea inscripțiile.
>
> GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale,* prima versiune

> Pe 15 septembrie 1840, către ora șase dimineața, la ville-de-Montereau, gata de plecare, scotea trâmbe de fum gros în fața cheiului Saint-Bernard. Oamenii soseau abia trăgându-și răsuflarea; butoaie, cabluri, coșuri cu rufe încurcau circulația; marinarii nu răspundeau nimănui; la tot pasul te ciocneai de ceva; coletele erau ridicate între cele două tambure iar zgomotul se pierdea în sâsâitul aburilor care, scăpați printre plăcile de tablă, învăluiau totul într-un nor gros și alburiu, în timp ce în față clopotul bătea fără oprire.
>
> GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale,* a doua versiune

În cea de a doua versiune, efectele de real sunt mai numeroase, personajul principal este tratat cu seriozitate, însemnele ironiei („omul nostru", „capitala lumii civilizate") și intervențiile implicite ale autorului (sensibile în zeugma primei faze) sunt eliminate.

Numai o dată cu retorica violentă a unui Jules Vallès sau cu proza flamboiantă a lui Céline, naratorul și-a îngăduit ca la începutul secolului al XX-lea să-și democratizeze din nou limbajul și să-l confunde cu cel al personajelor sale. Unii autori au rămas, desigur, legați de convenienţe. De exemplu, în *La Guerre des boutons*/Războiul nasturilor, Louis Pergaud face o deosebire între limbajul esențialmente oral al combatanților – copiii – și limbajul, prin definiție scris, al celui ce relatează întâmplarea. Dar în ansamblu, de la romanul populist al anilor '20 și până la Djian, trecând prin Giono sau Sartre, pare că se stabilește o osmoză între limbajul romancierului și cel al personajelor, ceea ce face caducă noțiunea de „gen mixt" remarcată în Antichitate.

La Bertrand Blier, sintaxa naratorului nu are nimic de invidiat în comparație cu cea a personajelor ale căror cuvinte le reproduce

> – Și apoi, am cumva o datorie față de el... Pe dracu, i-am omorât totuși mama;
> – Nu-i așa îți zic... Nu noi am omorât-o. (...) Când Marie-Ange a sosit cu proviziile, i s-a spus imediat „Nu-i cazul să-ți scoți fâșul, o ștergem în Alsacia, și vii cu noi." Ea n-a întrebat nici de ce, nici unde, nici cum. N-a întrebat nimic. Pur și simplu a sărit în sus de bucurie.
>
> BERNARD BLIER, *Les Valseuses*, Laffont, 1972

La Raymond Jean, care ilustrează în această privință una din tendințele majore ale romanului contemporan, dialogul este total narativizat ori semnele tipografice care

îl izolează de obicei sunt suprimate: *cuvintele personajelor și relatarea povestitorului* sunt puse laolaltă în aceeași *țesătură discursivă.*

> Angajez cu el o conversație liniștită în care încerc să-l fac să înțeleagă că meritele lecturii nu sunt chiar atât de străine de cele ale iubirii pe cât pare s-o creadă el. Îmi răspunde că poate-i adevărat, dar în clipa asta el mă iubește, asta-i tot. O știe, este sigur de asta (...) Spune: Foarte bine, de acord, cu un glas ce abia se mai aude.
>
> RAYMOND JEAN, *La Lectrice*, Actes Sud, 1986

1.6. O definiție imposibilă?

Numeroase teorii

Teoreticienii romanului sunt numeroși: cei mai mulți sunt romancieri care reflectează asupra artei lor și își justifică poziția ideologică sau tehnica literară. De-ar fi să ne referim numai la secolul al XIX-lea și am putea cita prefețele lui Chateaubriand la prima ediție din *Atala* (1801), a doamnei de Staël la *Delphine*/Delphine (1802), Victor Hugo la *Notre-Dame de Paris*/Notre-Dame de Paris (1831), Gautier la *Mademoiselle de Maupin*/Domnișoara de Maupin (1834), Goncourt la *Germinie Lacerteux* (1864), Bourget la *Disciple*/Discipolul (1889). Fiecare a definit în felul său o „artă a romanului" și, dincolo de pledoaria *pro domo*, propune o fecundă repunere în discuție a genului, a principiilor și finalităților acestuia.

În cuvântul înainte la *La Comédie humaine*/Comedia umană (1842), Balzac transformă în dogmă neutralitatea romancierului realist:

„Întâmplarea este cel mai mare romancier al lumii: pentru a fi fecund nu trebuie decât s-o studiezi. Societatea

franceză va fi istoricul, eu nu va trebui să fiu decât secretarul."

În *Le Roman expérimentale*/Romanul experimental (1880), în ciuda credinței sale pozitiviste, Zola expune temeiul naturalismului:

„Noi dezvăluim mecanismul a ce este util și a ce este dăunător, noi eliberăm determinismul fenomenelor umane și sociale pentru ca într-o zi să putem domina și dirija aceste fenomene. Într-un cuvânt, trudim cu întreg secolul pentru marea operă care este cucerirea naturii, puterea înzecită a omului. Și iată, alături de a noastră, strădania scriitorilor idealiști care se bazează pe irațional și supranatural și ale căror elanuri sunt, fiecare în parte, urmate de-o profundă prăbușire în haosul metafizic. Noi avem forța, noi ne bazăm pe morală."

În sfârșit, cu Maupassant și al său *Etude sur le roman*/Studiu asupra romanului (prefață la *Pierre et Jean*/Pierre și Jean, 1887) accedem la o concepție mai nuanțată asupra obiectivității. Acesta o prezintă mai mult ca pe un consens cultural decât ca pe o copie fidelă a realității:

„A fi adevărat constă în a da iluzia completă a autenticului, urmând logica obișnuită a faptelor și a nu le transcrie orbește în talmeș-balmeșul succesiunii lor."

Am ajuns la concluzia că Realiștii de talent ar trebui să fie numiți mai degrabă Iluziniști.

Ce copilărie, de altfel, să credem în realitate de vreme ce purtăm fiecare propria realitate în gândurile și în organele noastre."

Mai aproape de noi, Jules Romains, în prefața la *Hommes des bonne volonté*/Oameni de bunăvoință (1932) face o apologie a romanului unanimist. François Mauriac în *Le Romancier et ses personages*/Romancierul și personajele sale (1933) rămâne foarte clasic și criticile lui Jean-Paul Sartre, vizibil derutat de preocupări partizane, nu au nici o putere împotriva unei atitudini care, în definitiv, corespunde rezultatului logic al convențiilor narative

ce ne-au fost transmise de secolul al XIX-lea, vârsta de aur a romanului realist. (*M. Mauriac et le roman*/Dl. Mauriac şi romanul, în *Situations*/Situaţii I, 1947).

Adevărata revoluţie a venit odată cu Noul Roman ale cărui articole, polemice şi fondatoare în acelaşi timp, au fost adunate în *L'Ere du soupçon*/Epoca suspiciunii de Nathalie Sarraute (1956), *Pour un Nouveau Roman*/Pentru un nou roman, de Alain Robbe-Grillet (1963) şi *Essais sur le roman*/Eseuri despre roman, de Michel Butor (1964).

Manifestările se succed. Notele liminare, scurtele însemnări, anexele, declaraţiile proliferează. Cazul lui Flaubert este mai ciudat. El oferă lămuriri preţioase dar numai în corespondenţa sa particulară. Este adevărat însă, că aceasta va ajunge la un public mult mai larg decât destinatarii iniţiali. Rând pe rând, în Franţa ca şi în străinătate (în Anglia, Henry James publică în 1884 *The Art of Fiction*/Arta ficţiunii, care nu-i va lăsa indiferenţi pe autorii de pe continent), romancierii îşi expun metodele. Ei arată cum înnoirea stilului încearcă să reflecteze o realitate ea însăşi în schimbare, convingerile ce evoluează şi cunoştinţele în perpetuă mişcare. Lui Sartre îi datorăm o formulare fericită care rezumă această atitudine şi explică în acelaşi timp exagerările modernităţii: „o tehnică romanescă trimite întotdeauna la metafizica romancierului." Dar niciuna din aceste „arte ale romanului" (de altfel, expresia nu este utilizată în Franţa) nu trebuie să treacă drept un model obligatoriu, o culegere de norme, o poetică.

Absenţa unor reguli

De la Horaţiu până la Queneau, trecând prin Boileau, Verlaine sau Cocteau, istoria poeziei lirice şi dramatice este punctată de „arte poetice" care nu lasă nimic la întâmplare. Scriitura este codificată. Ea îşi impune forme fixe sau constrângeri tehnice; inspiraţia însăşi, alegerea subiectelor, modul de dezvoltare a acestora se supun unor reguli precise. Romanul pare să se bucure de o libertate totală. *Obiect*

semiotic complex și eterogen, el pare că nu poate fi surprins și se revoltă în fața oricărei tentative de definire.

Împrumuturile sale dintr-o realitate contingentă (fragmente de text fără nici o legătură cu subiectul cărții cum se întâmplă la Le Clézio) sau din genuri învecinate sunt numeroase. Teatru: scene dialogate în *Poil de Carotte*/Morcoveață (Jules Renard); scrisori, jurnal intim: *Les Faux Monnayeurs* oferă numeroase exemple; articole din ziare: *Les Jeunes Filles*/Tinerele de Montherlant, telegrame și mesaje radio la începutul volumului *L'Espoir*/Speranța de André Malraux... Chiar dacă totul este posibil, dacă romanul scapă oricărei constrângeri genetice, el nu ține totuși de simplul capriciu al scriitorului și nici de o inspirație aleatorie. Un ansamblu de deprinderi culturale, de reguli tacite, de convenții literare ține loc de *ars poetica*.

Un ansamblu de convenții

A te întreba ce este romanul este mai degrabă a-ți pune următoarea întrebare: „ce anume percepe cititorul ca roman?" decât „cum își concepe romancierul opera?" Este aici vorba despre o poetică retrospectivă, situată în aval, la nivelul lecturii, despre efectul produs într-o mai mare măsură decât despre o poetică a creației (presupunând că pleonasmul ar fi admis). În mod paradoxal, se pare că opera romanescă este determinată de *condițiile de receptare* sau, după o expresie luată din Jauss de „orizontul său de așteptare generică"[1].

Astfel, emițătorul se află într-o situație ambiguă. Are deplina libertate să-și construiască opera cum vrea (spre deosebire de dramaturgul clasic, de exemplu, care trebuie să urmeze preceptele anticilor dacă nu vrea să fie defăimat de docți). Dar pe de altă parte, dacă nu intenționează să-și îndepărteze de bunăvoie publicul printr-o sfidare avant-gar-

1. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

distă, romancierul trebuie să se înscrie în codul cultural al potențialilor săi cititori. Confirmarea nu se situează în amonte, în respectarea sau refuzul regulilor prestabilite, ci în aval, în succesul sau insuccesul la cititori. În zilele noastre, reușita economică este în general însoțită de o recunoaștere simbolică atestată prin obținerea unui premiu (Goncourt sau altele).

Jacques le Fataliste abundă în exemple ce ilustrează necesitatea ca romancierul să se supună unui ansamblu de convenții care, deși neclare, neexprimate, sunt coercitive:

„Cu un pic de imaginație și de stil, nimic nu-i mai ușor decât să ieși un roman (...) Vor trebui spuse niște cuvinte jignitoare, o ceartă, săbii scoase, o încăierare în toată regula."

A contrario, dacă te derobezi de acest contract comunicațional – cazul lui Diderot –, textul nu va fi primit ca romanesc. Într-o perspectivă critică și anarhistă totodată, Gide denunța neverosimilul situațiilor romanești: „Aranjez faptele astfel încât să le fac mai conforme cu adevărul decât în realitate" spune el în *Paludes*. Se pare că astfel răspunde pactului realist implicit postulat de Maupassant (vezi mai sus).

Oricât de obiectiv se dorește, oricare ar fi pretențiile sale de neutralitate, romanul nu se poate sustrage unui ansamblu de reguli (împărțirea pe capitole, de exemplu), de artificii (narațiunea simultană, monologul interior), de procedee (cum este alternanța povestire/descriere) care nouă ni se par conforme cu respectarea strictă a realului doar în măsura în care acestea depind de un ansamblu de prejudecăți, de reflexe cognitive larg împărtășite de un grup ori de o societate anume. Zola exprimă această ambivalență a adevărului realist cu candoarea și buna credință a scientismului triumfător:

„Opera devine un proces verbal, nimic altceva: nu are decât meritul observației exacte, pătrunderea mai mult sau mai puțin adâncă a analizei, al înlănțuirii logice a faptelor." (*Le Roman expérimental*/Romanul experimental).

Or, tocmai impunând o logică evenimentelor naturale, romancierul suprimă hazardul. El organizează haosul cu ajutorul unui sistem de semnificații și dă anecdotei, faptului divers, caracterul necesar al unei intrigi, adică al destinului. Efectele cele mai grosiere ale epopeii hugoliene, mai ales *Quatrevingttreize*/Anul 93, par să aplice literă cu literă rețetele din *Poetica* lui Aristotel. Filozoful grec spune: „Dintre toate loviturile hazardului, cele mai uluitoare ni se par cele ce se produc parcă într-adins, cu un scop anume – cum este, de exemplu, cazul statuii lui Mitys din Argos care îl omoară pe cel vinovat de moartea lui Mitys căzând peste el în momentul când acesta asista la un spectacol: asemenea evenimente nu par a avea loc din întâmplare –, rezultă că poveștile de acest gen sunt fără îndoială cele mai frumoase." Hugo își încheie romanul alăturând, contrar tuturor așteptărilor, pe cei doi vrăjmași atât de înverșunați:

„În clipa când capul lui Gauvin se rostogoli în coș, inima lui Cimourdain fu străbătută de-un glonte. Un val de sânge îi țâșni din gură și căzu mort.

Și cele două suflete, tragic îngemănate, își luară zborul împreună, umbra unuia amestecându-se în lumina celuilalt."

Tot așa, în *Les Beaux Quartiers*/Frumoasele cartiere, concentrarea intrigii îi permite lui Aragon să întărească impresia patetică legând în spațiu pe Eros și Thanatos: „Mâna lui Armand descrise un semicerc, el făcu doi pași și zări o formă ce nu mai atingea pământul, trupul albastru al lui Angélique, spânzurat acolo unde cunoscuse iubirea." Identitatea locului permite să presupunem că viața poate avea un sens, ascuns temporar de orbirea legată de suferință. De altfel, folosind o preterițiune, Aragon va pune în locul eroului său problema metafizică pe care acesta o exemplifică: „Care era legătura, sensul tuturor acestor înfricoșătoare lucruri? Nu o putea spune. Nu stăpânea sistemul."

Romanul folosește un material precodat, el însuși încărcat de rezonanțe mistice: prelucrează în mai mare măsură semnele culturale decât realitatea.

1.7. Operă deschisă

Anumite genuri, defuncte sau persistente încă (tragedia, sonetul, „versurile potrivite") își impun forme fixe, se supun unei combinații foarte restrictive, lăsând prea puțin loc libertății de interpretare. Romanul apare, dimpotrivă, ca o operă foarte polisemică. Vom împrumuta de la Umberto Eco conceptul de *operă deschisă* pentru a desemna un tip de enunț susceptibil să vehiculeze semnificații diferite în funcție de diverse situații pragmatice.[1]

Referindu-ne la o estetică informațională, s-ar putea spune că opera romanescă este un mesaj formal încheiat și totuși parțial. Neavând o structură predeterminată, romanul scapă oricărui previzibil. De aceea, pentru a fi înțeles, el trebuie să respecte un număr de artificii sau să creeze *deprinderi* ce instituie noi norme de citire. Romanul își datorează perpetua sa modernitate echilibrului, mereu fluctuant, ce se stabilește între așteptarea receptorului și originalitatea emițătorului. Astfel, sensul pe care îl oferă *Le Rouge et le Noir* nu este același pentru cititorul (de negăsit) din secolul al XIX-lea, pentru critica universitară, sau pentru studenții din ziua de azi inițial rezervate pentru „happy few", cărțile lui Stendhal sunt acum printre cele mai vândute dacă nu printre cele mai citite.

Opera închisă se vrea monosemică și presupune o interpretare literală. Întreaga strădanie a filologiei constă în a stabili această înțelegere univocă a textului. Opera deschisă este polivalentă. Ea îi scapă autorului însuși, transcende epoca și cadrul societății în care a fost produsă

1. Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte, op. cit.*

și se poate investi cu noi sensuri, indecisibile, uneori total opuse planului inițial al creatorului ei. Generat de ambivalența semnelor, contrasensul este el însuși fecund. În finalul nuvelelor ca și în cel al majorității romanelor sale, Maupassant oferă numeroase exemple ale acestei duplicități a operei de artă. Ce este de fapt finalul din *Bel-Ami*? Triumful imoralității sau o privire ironică asupra aparentei victorii a materialismului? Admirat și invidiat de „parizieni", Georges Du Roy, care coboară scările de la La Madeleine la brațul bogatei Suzanne, oferă imaginea reușitei supreme sau pe cea a neghiobiei absolute? Nici un semn textual nu permite precizarea. Numai cititorul poate da un sens unei astfel de structuri, intenționat neconcluzive: romanul este interminabil.

1.8. Opera monologată și dialogată

Cele de mai sus explică poate în mare parte dispariția decupajului ciclic în micro-pelatări independente sau necesitatea în cazul foiletoniștilor de a întrerupe povestirea într-un moment „tare", anunțând: „urmarea în episodul următor". De asemenea, cuvântul „sfârșit" nu mai este compatibil, într-un roman contemporan, decât cu o intenție de ironie sau cu preocuparea de a pastișa un stil resimțit ca *retro*.

În același timp, relatării închise, purtătoare a unui mesaj explicit, *monologate*, ale cărui aspecte cele mai caricaturale sunt furnizate de „romanul cu teză" îi va fi preferat relativismul cutural implicit vehiculat de operele *dialogate* care permit confruntarea unor opinii diverse. Acestea se bazează pe axiologii clar formulate sau pe un ansamblu de convingeri, de certitudini „evidente" ce ilustrează analiza pe care Oswald Ducrot a făcut-o presupoziției. După părerea lui, este necesar să „ai la dispoziție moduri de expresie implicite care să permită să lași să se înțeleagă

fără să riști responsabilitatea de a fi spus."[1] Sunt aceste moduri de exprimare codificate sau ireductibile la orice încercare de descifrare? Scapă ele oare chiar și autorului? Dovezile de parodie – afară de cele care reactualizează împunsăturile ironice – nu aparțin emițătorului textului ci celui care *îl interpretează:* cititorului. A spune, precum Aragon în *Les Beaux Quartiers,* că: „senzualitatea bărbaților foarte tineri este foarte limitată", ar putea fi de folos pentru a motiva verosimilitatea acțiunilor ulterioare. Asta presupune în orice caz că senzualitatea bărbaților vârstnici (sau a femeilor) este mai completă. Dar în ciuda numeroaselor aprecieri privindu-l pe Mersault (cea a judecătorului, a avocatului, a preotului, a jurnaliștilor, a prietenilor săi sau chiar cea făcută de Marie însăși) nimeni n-ar putea spune dacă el este sau nu insensibil, încă mai puțin ce subînțeles are atitudinea lui, *a fortiori* ce crede Camus despre asta. În jurnalul lui Adam Pollo, nimeni nu știe de unde vin, pentru ce și de către cine sunt emise cuvintele: este, așa cum îl anunță (cu maliției zitate?) chiar titlul, un *Procès-verbal/* Proces verbal încheiat de Le Clézio.

2. ÎNCERCARE DE TIPOLOGIE A ENUNȚULUI ROMANESC

În capitolul precedent am văzut care sunt dificultățile pe care le poate ridica o încercare de stabilire a unei distincții între diferitele tipuri de roman: criteriile sunt eterogene și depind în mai mare măsură de subiectivismul unei aprecieri tematice decât de observarea elementelor constitutive ale textului.

1. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire,* Hermann, 1972.

Desprinderea unei tipologii a enunțului romanesc decurge dintr-o mai modestă voință și dintr-o lăudabilă grijă pentru precizie. Trebuie reperate semnele – în cea mai mare parte de ordin lingvistic – în jurul cărora se ordonează și se structurează universul romanului. Întreprinderea cercetătorului care se sprijină pe semne formale ușor de reperat, se înrudește cu semiologia. După ce a identificat semnificanții se pot stabili combinările și apoi se pot desprinde regulile de funcționare a codului respectiv.

Cu toate acestea, problemele nu vor lipsi. Pentru a simplifica vom porni de la o constatare cvadruplă: *romancierul povestește, descrie, ține un discurs sau face să se vorbească*. Așadar, ne putem aștepta ca în orice roman să întâlnim patru tipuri de enunțuri: narativ, descriptiv, discursiv sau oral. Care vor fi meritele și limitele acestei tipologii în practică?

2.1. Narațiunea

Paratextul

Înainte de a se înfrunta cu lectura *Atalei* (romanul lui Chateaubriand care se compune dintr-un *Prolog*, o *Povestire* subdivizată în mai multe părți și un *Epilog*, cititorul va trebui să facă o adevărată cursă cu obstacole traversând notele, glosele, explicațiile istorice, comentariile exegetice și alte modalități de folosință elaborate de profesioniștii literaturii: în prezent nu există decât ediții „savante" din această povestire atât de populară cândva. De altfel, perseverența cititorului va fi pusă la încercare de mai multe prefețe scrise de Chateaubriand însuși cu ocazia numeroaselor reeditări ale operei sale. Cazul nu constituie o excepție și poate fi coroborat cu inventarul pe care îl face Gérard Genette frontispiciilor, palierelor și pragurilor ce ne permit să ajungem la textul propriu zis.[1]

1. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, *op. cit.*

Să intri în universul ficțiunii, în intrigă, presupune respectarea unui întreg ritual și străbaterea a diferite porți: titlu, eventual supra-titlu (*Jean le Bleu*/Jean cel Albastru, de Giono, este precedat de „Passage du vent"/Trecerea vântului), subtitlu, diverse „cuvinte înainte", dedicații, note liminare... Întoarcerea în lumea reală se va opera grație traversării altor ecluze: postfața și/sau diverse anexe. La ce bun o astfel de suprasolicitare în mediul metalingvistic? Rolul titrajului, al epigrafelor, al referințelor contextuale este cu certitudine acela de a înscrie opera într-o filiație generică, serială, tematică sau personală. Dar rolul acestui plictisitor aparat indicativ nu coincide, fără îndoială, decât cu dorința de a reduce polisemia textului narativ. Hieroglifa lui Sterne pusă în evidență de Balzac la începutul operei sale *La Peau de chagrin*/Pielea de sagri este mai curând enigmatică; referințele – literare sau nu – plasate de Stendhal la începutul capitolelor din *Le Rouge et le Noir* sau de Villiers de L'Isle-Adam înaintea fiecăreia din *Contes cruels*/Povestiri fioroase, sunt, după toate aparențele, parodice. Citatele (Euripide, Gryphius, Sou Tong-p'o, Solmi) care deschid cele douăzeci și patru de capitole (de ce acest număr?) din *Escaliers de Chambord*/Scările din Chambord de Pascal Quignard te pot pune pe gânduri.

Intertextualitatea, din aceleași motive ca decupajul în volume, cărți, părți, sub-părți, capitole etc. (vezi p. 90) face ca apariția întâmplătoare a evenimentului public sau particular să acceadă la statutul de istorie: ea înscrie realul într-un cadru logic conform structurilor noastre mentale. Variațiunea pe o temă (de exemplu mitul lui Ulise și numeroasele lui avataruri, sau căutările oedipiene), amplificare a unei maxime sau a unei presupoziții, uneori simplă parafrază a unei structuri arhetipale, re-creație ca și creație, povestirea este în mare parte o imitare a unui univers precodificat. Ea folosește *paradigme* potențiale pe care le restructurează urmând noi combinări *sintagmatice*.

Textul

Câmpul semantic al cuvântului povestire *(récit)* acoperă mai multe noțiuni. Uneori este folosit pentru a desemna un gen literar apropiat de roman sau de nuvelă (*Récits fantastiques*/Povestiri fantastice de Théophile Gautier, de exemplu); alteori se referă la discursul unui personaj care relatează propria sa poveste sau o altă poveste: unele romane „cu sertare" pot avea numeroase povestiri intercalate (*Gil Blas de Santillane*, de Lesage); în sfârșit, prin povestire s-ar putea înțelege și ceea ce istorisește romanul. În acest caz, însă, trebuie să distingem povestirea propriu zisă și evenimentele relatate, sau dacă preferați, narareа unei întâmplări și întâmplarea narată (vezi p. 80, opoziția timpul întâmplării/timpul povestirii).

Povestirea romanescă se definește pornind de la mai multe repere formale morfo-sintaxice și logico-semantice: folosirea perfectului simplu, a preteritului, a prezentului zis al narațiunii, a verbelor de acțiune, a frazelor în general coordonate printr-o legătură gramaticală (hipotaxa) sau tematică (parataxa).

Exemplu:

> Rue Neuve-Saint Augustin, o învălmășeală de căruțe opresc trăsura încărcată cu trei cufere ce-l aducea pe Octave de la gara Lyon. Tânărul coborî geamul unei portiere, în ciuda frigului deja tăios al acestei întunecate după-amieze de noiembrie.
>
> ÉMILE ZOLA, începutul la *Pot-Bouille*

Din acest scurt fragment vom observa că povestirea în sine nu exclude nici detaliile descriptive, nici prezența unui personaj-martor ce ține locul unui narator abstract. Se pune, în sfârșit, problema raporturilor între ficțiune (personajul inventat) și real (orașul reprezentat), între timpul scrierii, chiar al lecturii, și cel al intrigii. Käte Hamburger analizează cu pertinență trecerea de la realitatea inițială la

narațiunea ficțională. Ea observă că „în momentul apariției sale, preteritul nu este resimțit drept o enunțare a trecutului și că personajele și evenimentele în cauză «sunt», dimpotrivă, *hic et nunc*".[1]

Diegesis și mimesis

Am putea ca, urmând exemplul lui Platon *(Republica)* să stabilim o delimitare între povestirea pură și imitație (sau simulare ori reprezentare). Gérard Genette merge chiar până la a vorbi despre „Opoziția milenară între *diegesis* și *mimesis*[2]". Pe plan teoretic această împărțire este interesantă: ea permite identificarea povestirii numai după informațiile utile funcțional, înlăturând indicațiile pitorești, circumstanțiale, efectele de real și celelalte detalii în aparență contingente iluziei referențiale. Pe de o parte, condensarea povestirii, pe de altă parte, proliferarea elementelor descriptive.

În același timp, Genette crede că poate plasa pe această scară ce duce de la diegetic la mimetic diferite grade ale prezenței naratorului: povestirea o presupune pe deplin în timp ce ficțiunea cea mai reușită va fi cea în care aceasta atinge maximum de transparență, „mimesisul se definește printr-un maxim de informații și un minim de informator, iar diegesis prin raportul invers[3]."

Această situație este destul de confuză și paradoxală, totuși, căci Genette opune, prin povestirea proustiană, un fel de dezmințire, Scena asfințitului la Combray, de exemplu, este de-o rară forță mimetică. În același timp, însă, ea face apel la o mediatizare a personajului-martor, Marcel, care și-o imaginează cu emoția intensă a amintirii.

1. Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Le Seuil, 1986, p. 86.

2. Gérard Genette – *Figures III*, Le Seuil, 1972.

3. Gérard Genette, *Ibid.*, p. 187.

Aşadar, se pare că în cele din urmă este dificil a se păstra o opoziţie clară între diegesis (povestirea pură a evenimentelor) şi mimesis în sensul de „povestire de cuvinte" sau chiar descriere.

2.2. Descriere

Spaţiul exterior

Conform butadei lui Roland Barthes, descrierile corespund paginilor pe care le poţi sări fără urmări grave[1], ceea ce este adevărat căci descrierile sunt într-un sens un ornament gratuit, sau suport al unor cunoştinţe enciclopedice ce nu sunt utile în mod direct pentru înţelegerea textului (vezi p. 104 deosebirea făcută prin analiza structurală între motivele libere şi motivele asociate).

În tradiţia clasică, paragraful descriptiv este de fapt relativ autonom. De cele mai multe ori izolat prin spaţii albe, „tabloul" are o independenţă certă: pe plan genetic, el poate să fi fost conceput înainte sau după secvenţele narative între care este intercalat.

Acesta este cazul, de exemplu, fabricii de cherestea amănunţit descrisă de Stendhal în capitolul IV (*Un père et un fils*/Tată şi fiu) în *Le Rouge et le Noir*. San Antonio, mereu gata să demonteze mecanismele producţiei de text, subliniază adesea artificiul acestui procedeu, precum în acest pasaj din *Ça ne s'invente pas*/Aşa ceva nu se inventează:

> În sfârşit, marea sală a aparatului!
> Este prea somptuoasă, nu v-o descriu.

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Le Seuil, 1973.

Ce-aș câștiga, în fond? O satisfacție de autor? De-acord. Da, e-adevărat. Sunt încă sensibil la asta. O să mi-o descriu numai mie, cu aurul ei, banii, luminile, purpurile, mătăsurile, statuile, obiectele damaschinate, mașinile, tablourile hinduse, uleiurile parfumate, petalele de trandafir ce se-așternd, pieile de pantere negre, toți acei budha bosumflați, bronzurile bronzate, incrustațiile de chtrouf, bodygrafii uriași, inhalatorii de acetilenă, înfocările testiculare născute moarte, colții de alfabet morse, cuișoarele cu capete de nod, brocardurile de cerb lopătar. Ah da alerg să mi le descriu. Așteptați-mă! O să vă povestesc o întâmplare nu tocmai nostimă ca să vă fac să aveți răbdare.

SAN ANTONIO, *Ça ne s'invente pas,* Fleuve noir

Astfel, descrierea pare să corespundă unui adevărat topos. De cele mai multe ori ea se supune unui ritual dublu, gramatical și spațial:

– trecere la prezent sau la imperfect;
– verbe ce exprimă starea;
– structurarea spațiului în jurul unui personaj central;
– ierarhie scalară (profunzimea câmpului), din primul plan până la fundal. Panorama ce urmează, luată din *Une vie,* ilustrează faze de producere a descriptivului realist:

(Jeanne) se ridică și, desculță, cu brațele goale, numai în cămașa ei de noapte lungă ce-i dădea aspectul unei fantome, traversă marea de lumină ce se revărsa pe podea, deschise fereastra și privi.

Noaptea era atât de senină că se vedea ca în plină zi; și tânăra fată recunoscu întreg acel ținut îndrăgit cândva, în prima ei copilărie.

Mai întâi, în fața ei, se-ntindea un gazon gălbui ca untul în lumina nocturnă; doi copaci uriași se înălțau în fața castelului, un platan la nord și un tei la sud.

Chiar la capătul marii întinderi de iarbă, o pădurice făcută din tufișuri mărginea acest domeniu apărat de furtunile

din larg prin cinci rânduri de ulmi străvechi, răsuciți, jupuiți, tăiați în pantă, ca un acoperiș, de vântul mereu dezlănțuit ce venea dinspre mare. Acest soi de parc era mărginit pe stânga și pe dreapta de lungi alei cu plopi nemăsurați, numiți *peuples* în Normandia, ce despărțeau reședința stăpânilor de cele două ferme învecinate ocupate una de familia Couillard și cealaltă de familia Martin.

GUY DE MAUPASSANT, *Une vie*, cap. I

Se poate observa aici importanța privirii, schimbarea timpurilor verbale, etajarea planurilor marcată prin alineate. Focalizarea, centrată la început asupra lui Jeanne, se face apoi asupra spectacolului pe care îl vede ea. În acest fragment descriptiv, din obiect analizat de un autor abstract personajul devine subiect ce observă. Trecerea de la narațiune la descriere poate fi deci analizată prin prisma punctelor de vedere și, în mod paradoxal, spațiul exterior este aici interiorizat: tehnica realismului subiectiv îl transformă în imagine mentală. Este cu totul altceva decât lunga descriere a *faubourg*-ului Saint-Jacques și a pensiunii Vauquer ce servesc drept cadru pentru tragedia familială ce se va derula în *Le Père Goriot*. Maupassant prezintă peisajul prin intermediul unei sensibilități; Balzac „instalează un decor" în care își situează personajele.

Funcțiile descrierii

Se vede clar că descrierea nu servește doar pentru a „arăta" realul. Ea descrie în mai mică măsură lumea vizibilă decât dă informații despre spațiul interior. Semnificația sa este atât contextuală, cât și referențială. Este bine știut că numeroasele apariții ale Parisului în *L'Éducation sentimentale* nu au drept scop să informeze cititorul asupra capitalei Franței. Aceste apariții corespund stărilor sufletești ale lui Frédéric exprimându-le printr-un fel de proiecție.

Aceeași întrebuințare a descrierii la Bernanos cu orizonturile pustii ale câmpurilor din Picardia sau la Mauriac

cu vuietul vântului în pădurea din Landes. Peisajul parcă reflectă neliniștea abatelui Donissan, ori singurătatea Thérèsei Desqueyroux. Aceeași voință simbolică pare să fie și în *Le livre des fuites* de exemplu. Dar aici semnificația este greu de precizat. Când a ales să multiplice subiectele, să generalizeze parataxa, să banalizeze insignifiantul, a vrut oare Le Clézio să descompună universul, să facă o reificare a personajelor sau să deconstruiască descrierea nelăsând să subziste decât o impresie de absurd?

> În hol, lumina este perfect albă, repercutată de sute de oglinzi. În apropierea intrării principale se află un ceas electric. Pe panoul lui de formă pătrată, mici jaluzele se întorc rapid, înlocuindu-și cu regularitate cifrele:
>
> 15 05
> 15 06
> 15 07
> 15 08
> 15 09
> 15 10
> 15 11
>
> Glasuri de femei ce vorbesc foarte aproape de microfoane spun lucruri lipsite de importanță. Așezați pe banchete de piele, așteaptă oameni...
>
> J.M.G. Le Clézio, *Le Livre des fuites*, ed. Gallimard

Ambiguitățile prezentului

Valorile prezentului sunt multiple. Acest timp poate tot atât de bine să exprime trecutul (prezentul narațiunii) ca și atemporalul (prezentul gnomic). În calitate de definiție, descrierea recurge la prezent: „un fierăstrău de apă este alcătuit dintr-un hangar pe malul unui pârâu. Acoperișul este susținut de o șarpantă ce se sprijină pe patru stâlpi groși de lemn..." (Stendhal). Pe de altă parte, romanul modern tinde să sistematizeze folosirea prezentului,

ştergând astfel distincţia clasică povestire/descriere care în parte se baza pe o opoziţie temporală. Fragmentul de mai jos este împrumutat din Simone de Beauvoir.

> E un octombrie excepţional, spune Gisèle Dufrène; ei sunt de acord, zâmbesc, o căldură de vară se revarsă din cerul gri-albăstrui.
>
> SIMONE DE BEAUVOIR, *Les Belles Images*, ed. Gallimard.

Fără îndoială că după transformare, s-ar putea scrie:

> „Este un octombrie excepţional, *spuse* (la perfectul simplu) Gisèle Dufrène: ei *fură de acord, zâmbiră* (sau *zâmbeau?*), o căldură de vară se revărsa din cerul gri-albăstrui."

Jocul punctelor de vedere este perceptibil, ca şi împărţirea subiect/obiect, povestire pură şi descriere.

Dimpotrivă, cum să fie interpretat prezentul din acest început la „La Plage"/Plaja de Robbe-Grillet?

> Trei copii merg de-a-lungul unei plaje. Înaintează unul lângă altul, ţinându-se de mână. Sunt aproape de aceeaşi înălţime şi, fără îndoială, de aceeaşi vârstă: cam doisprezece ani. Totuşi cel din mijloc este un pic mai mic ca ceilalţi.
>
> ALAIN ROBBE-GRILLET, „La Plage" în *Instantanés*, ed. de Minuit.

Însemnele descrierii se îmbină cu verbele de acţiune, caracteristici ale povestirii evenimentelor: conform titlului culegerii, textul pare să fixeze pentru eternitate o imagine pe care o descrie (sau istoriseşte). Timpul folosit, apropiat de cel pe care l-am putea întâlni într-un scenariu de film, are valoarea unui prezent căruia este posibil să i se dea calificativul de *scenic*.

Personajele

Studiul portretelor nu diferă în sine de cel al descrierilor. Vom nota că, în ceea ce privește prezentarea exterioară a personajelor, nu există o particularitate semiologică. Jules Verne, de exemplu, schițează portretul eroilor săi și descrie obiectele cu același aplomb:

> Impey Barbicane era un bărbat de patruzeci de ani, calm, rece, auster, cu un spirit eminamente serios și taciturn; exact ca un cronometru, de-un temperament ce rezistă la orice, un caracter neclintit; puțin cavaleresc, totuși aventuros, însă aducând idei practice până și în actele sale cele mai îndrăznețe; prin excelență omul din Noua Anglie, colonizatorul nordist.
>
> JULES VERNE, *De la terre à la lune*

Cât despre prințesa de Clèves, are un aspect ce coincide total cu ființa ei: „Apăru atunci la curte o frumusețe care atrase privirile tuturor". Pluralitatea punctelor de vedere atestă obiectivitatea aserțiunii. Povestirea proustiană nu afișează aceeași siguranță ca aceea a doamnei de La Fayette. În *Un amour de Swann*/O iubire a lui Swann, Odette nu pare a avea un caracter al ei. Ea este pe rând o „ființă bună" sau o „femeie întreținută" după cum Swann o dorește și o idealizează sau se înstrăinează de ea. Acest subiectivism al privirii va fi condamnat de Sartre în numele fenomenologiei. Să-i recunoaștem totuși meritul de a fi pus în lumină faptul că nici caracterizarea personajelor și nici descrierea spațiului nu se pot face independent de o conștiință care să sesizeze și o interacțiune între eu și lume.

Dar chiar dacă portretul nu este altceva decât o descriere, personajul nu se va reduce la această viziune superficială. Trăsăturile constitutive ale personajului romanului fac apel la repere intrinsece și extrinsece aparținând mai

multor niveluri narative, descriptive sau discursive. Le-am putea rezuma după cum urmează:

PORTRET	POVESTIRE	DIALOG	MONOLOG
subiectiv autobiografic	ceea ce face personajul	ceea ce spune personajul; cum o spune (introducătoare de dialog)	ceea ce gândește personajul

descrierea exterioară
incidența punctelor de vedere:
narator personaj-martor

Acest tablou care are în vedere caracteristicile fizice și psihologice ale personajului trebuie completat cu studiul rolurilor în economia povestirii: actant sau individ cu propria sa personalitate, personajul se definește în cadrul unui sistem și-și datorează o parte din originalitate caracteristicilor sale contrastante.

2.3. Discursul

În roman, discursul apare sub forme variate și la niveluri eterogene ceea ce face ca studierea sa să fie foarte delicată. Din punct de vedere formal, discursul se manifestă prin semnele locutive ale vorbirii personale. În afara dialogurilor, care vor fi studiate mai jos, enunțătorul poate fi:

– personajul însuși (autobiografie);

– naratorul (roman la persoana a treia cu intruziunea „autorului");

– un al doilea narator (povestire intercalată);

– o persoană abstractă ce produce textul dat drept povestire (*La Curée, L'Oeuvre au noir*/Goana după câștig, Opera în negru) sau ca „discurs imediat" (*Amants, heureux amants*/Îndrăgostiți, fericiți îndrăgostiți, de Valéry Larbaud; *Le Planétarium* – Planetariul de Nathalie Sarraute).

Discursul ideologic este deosebit de copleşitor la Balzac atunci când acesta descrie modul de funcţionare a societăţii sau îşi expune teoriile politice: „Ceea ce numim în Franţa *faubourg* Saint-Germain nu este nici un cartier, nici o sectă, nici o instituţie... (*La Duchesse de Langeais*/ Ducesa de Langeais)". Stendhal este şi mai prezent în enunţul romanesc. Nu se opreşte să emită judecăţi asupra personajelor: „Cum intenţionăm să nu flatăm pe nimeni, nu vom nega că dna de Rênal, care avea o piele superbă, îşi alegea rochii care lăsau braţele şi pieptul foarte descoperite. Era foarte bine făcută şi acest mod de a se îmbrăca îi venea de minune" (*Le Rouge et le Noir,* cap. VIII, *Petits événiments*/Mici evenimente).

Începând cu Flaubert, se pare că autorul îşi interzice orice intervenţie în calitate de enunţător: cedează locul întâmplării povestite şi lasă să vorbească personajele sau faptele (vezi opoziţia povestire/discurs şi postulatele realismului, p. 80). În cazul memorialistului, existenţa sa în calitate de subiect participând la acţiune garantează autenticitatea acesteia. Mişcarea romancierului realist este inversă: pentru el contează numai obiectul, experienţa observată. Refuzând orice luare de poziţie pornind de la un sistem de valori, el se mulţumeşte cu o redare imparţială a faptelor: importanţa discursului este invers proporţională cu cea a povestirii. Vrea asta să însemne că gândul autorului dipare când se atenuează prezenţa sa efectivă? Paradoxul enunţului realist constă în identificarea obiectivităţii cu convenţiile unui cod narativ în care autorul, deşi total invizibil, nu este niciodată absent. El se ascunde în spatele personajelor, trage sforile povestirii, transpare prin segmentele de text ce poartă însemnele locutive ale distanţării ironice, deprecierii sau, dimpotrivă, ale exaltării. Orice „ecart" stilistic subînţelege prezenţa ueni voci anume, concură la distribuirea de indicii ce permit recunoaşterea personajelor purtătoare de mesaj şi, în final, a tezelor implicit vehiculate de enunţul romanesc.

Prins într-o furtună pe ruta aeriană din Chile, avionul lui Fabien, încărcat cu poșta din Patagonia, s-a sfărâmat. La sol alți piloți, camarazii săi, vor continua misiunea:

> – Fabien a dispărut?
> Vorbiră puțin despre asta. O uriașă fraternitate le ținea loc de fraze.
>
> ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY, *Vol de nuit*, cap. XXII, ed. Gallimard

Acest scurt fragment se compune dintr-un dialog întrerupt (asupra răspunsului apasă, evident, tabu-ul legat de evocarea morții), dintr-o sintagmă narativă (la perfectul simplu și dintr-o secvență la imperfect care corespunde fără îndoială discursului autorului. Scurtimea relatării, replica eludată, laconismul sentinței morale sunt puse în slujba unei emoții stăpânite și traduc o prietenie discretă, dar „bărbătească". Tonul și structura discursului apar în același timp ca o consecință firească a situației dar și ca justificarea ei etică. În funcție de faptul dacă aderăm sau nu la umanismul lui Saint-Exupéry, vom vedea aici o motivație pseudo-obiectivă sau un curajos elogiu al acțiunii.

2.4. Vorbirea

O pluritate de voci

În *Les Liaisons dangereuses*/Legături periculoase se exprimă pe rând vicontele de Valmont, marchiza de Merteuil, președinta de Tourvel, Cécile Volanges, fiecare cu caracteristicile proprii. Laclos dă cuvântul viciului și virtuții, tinerilor și bătrânilor desfrânați, femeilor și bărbaților; romanul epistolar apare aici ca un loc de convergență a mai multor indivizi legați printr-o dorință comună-libertinajul, de care se apără sau pe care cred că îl stăpânesc.

În *La Comédie humaine,* stilul este – fără îndoială – mai puțin cel al autorului și mai mult al fiecărui personaj. Apartenența socială, dar și caracterul individual, transpar în nivelul limbii, ticurile, obiceiurile verbale, ritmul, pronunția fiecăruia dintre personaje.

Romanele lui Flaubert au putut părea o încâlceală de stereotipii care și-au găsit punctul culminant în magnifica orchestrare din *Bouvard et Pécuchet*/Bouvard și Pecuchet; ideile emise de protagoniști nu sunt altceva decât o culegere de clișee lingvistice, de cuvinte – individuale sau colective – deturnate de la contextul lor. În scena de la Comices *(Madame Bovary)* vânzarea la licitație a vitelor servește de contrapunct gungurelii între Emma și Rodolphe, duetul amoros și comerțul cu carne se pun reciproc în lumină (sau în umbră?)...

Tehnicile simultane dau, evident, o nouă dimensiune romanului secolului al XX-lea. Acesta va coincide fie cu elanul entuziast al unei viziuni planetare (unanimism), fie cu descrierea pesimistă a incomunicabilității: se pare că inflației verbale i se răspunde cu o izolare crescândă a individului. Jules Romains, Saint-Exupéry, Céline, Malraux (dar și mai mult, Dos Passos sau Döblin) reflectă fiecare în felul său neliniștea pe care o trezește în omul modern proliferarea anarhică a informațiilor. Căzută din cer, o multitudine de voci venite de la emițători anonimi pare să-l copleșească.

Conceptul de *plurilingvism* îl datorăm în parte lui Mikhail Bakhtine care a analizat în amănunțime expresia „opinie publică". Manifestare istorico-literară a unui metisaj cultural, romanul va fi încă de la început punctul de întâlnire al mai multor dialecte, al unor discursuri multiple perceptibile încă din farsa rabelaisiană sau din romanul umoristic englez. Vom observa că până și într-un roman de factură foarte clasică, așa cum este *La Peste*/Ciuma,

limba nu este întru totul cea literară: Camus pastișează pe rând jargonul medical, vorbirea fără logică a autorităților din prefecturi, presa de senzație, proza administrației locale, retorica judiciară sau ecleziastică. Singur Bernard Rieux (care *in extremis* se va dovedi autorul acestei cronici) scapă limbii de lemn.

Dialogul

Dialogul servește reprezentării directe a cuvântului. El poate fi teatral, ca în *Jean Barois* de Roger Martin du Gard, ținând mai mult de studiul dramaturgiei decât de cel al formelor narative. De cele mai multe ori, dialogul apare în roman ca un „gen inserat". Izolat prin semne tipografice, el este inserat în povestire sau poate, ca la frații Goncourt, să servească pentru introducerea acesteia.

În general se disting trei modalități de reproducere a cuvintelor personajelor.

– stilul direct:

– Ei, hai, muierceo. Ai prefera să fii gelos fără motiv sau să fii încornorat fără s-o știi?
– N-aș vrea să fiu nici una nici alta, răspunse Panurge. Dar dacă într-o zi mi s-ar spune că sunt, aș pune lucrurile la punct, căci altfel n-ar mai fi bastoane pe lume.

RABELAIS, *Le Tiers livre*, cap. 28: „Comment Frère Jean réconforte Panurge au suget de son appréhension du cocuage"

– stilul indirect:

Începu iarăși să spună că-l căuta pe un anume Giuseppe.

JEAN GIONO, *Le Hussard sur le toit*, IX, ed. Gallimard

– stilul indirect liber:

> Apoi ea îmi împărtăși starea socială a părinților ei, posibilitățile lor, caracterul lor, care erau ultimele daruri pe care i le oferiseră. Apoi veni un iubit pe care îl avea, un băiat frumos, foarte bine făcut; și apoi am plecat să ne plimbăm împreună.
>
> MARIVAUX, *La Vie de Marianne,* Partea întâi

Aceste deosebiri se bazează pe semne formale, tipografice sau gramaticale. Stilul direct necesită verbe introductive care se pierd în timpul povestirii (explică el, zise el) și fuzionează cu descrierea (spune el suspinând; murmură ea). Din respect pentru logica gramaticală, aceste verbe putând suporta o transformare în stilul indirect, ele trebuie să fie tranzitive (ceea ce teoretic exclude „suspină ea"). Stilul indirect liber se confundă cu narațiunea. Discursul narativizat este, așa cum o indică și numele, total integrat în povestire: în *Madame Bovary,* „Nu aveți dreptate, spuse gazda, este un om de treabă" devine: „Gazda luă apărarea parohului său".[1] Numai conținutul semantic permite să se facă reperarea discurs/povestire.

Să mai adăugăm că moda tinde ca în prezent să înlăture, printre atâtea alte frontiere, limita ce separă vorbirea simulată a personajelor – dar dată drept reală, mimetică – și povestea ieșită din imaginație – deci fictivă – unui emițător virtual: autorul însuși sau un narator-releu. Suprimarea ghilimelelor sau a cratimelor, refuzul alineatelor distrug izolarea dialogului. Dintr-o preocupare de inovare se încearcă uneori recursul de alte semne (tipo)grafice, cum este cazul în pasajul ce urmează, luat din Muriel Cerf:

1. Citat de GÉRARD GENETTE în *Nouveau discours du rècit,* Le Seuil, 1983, p. 40.

> Plot ștergea tabla izbind zdravăn cu buretele uscat ceea ce-l făcu în cele din urmă să scârțâie, crrr, PLOT IMBECILULE NU TE-AI PUTUT DUCE SĂ UZI BURETELE, urlă Benazouli cu dinții strepeziți și vezica răscolită de repulsie.
>
> MURIEL CERF, *Les Rois et les voleurs*, ed. du Mercure de France

Gândirea

Deosebirea între dialog și monolog este de cele mai multe ori lexicală și nu depinde decât de verbul introductiv, monologul interior, ca și *aparté*-ul în teatru, fiind în mod convențional calchiat după discursul oral:

> Nu-i rea, tanti Estelle, se gândi ea. Dar m-a făcut să sufăr. Rochia asta... cum mi-a spus-o!... Dumnezeule, consideră că-i normal...
>
> ÉMILE HENRIOT, *Aricie Brun ou les vertus bourgeoises*

Astfel ceea ce s-a numit „curent de conștiință" în anii 20, apoi sub-conversație cu Noul Roman și Nathalie Sarraute sau Beckett, gândire preconștientă la Michel Butor (utilizând în *La Modification*/Renunțarea la persoana a doua pentru a descrie „însăși nașterea limbajului sau a unui limbaj") depinde mai mult de problematica punctelor de vedere (vezi cap. 6) și mai ales de folosirea prezentului „scenic" sau simultan (vezi mai sus) și mai puțin de monologul propriu zis. Studiile foarte pertinente ale lui Gérard Genette (*Figures III*/Figuri III și *Nouveau discours du récit*/Noul discurs al povestirii) și Dorrit Cohn (*La Transparence intérieure*/Transparența lăuntrică) aruncă toată lumina dorită asupra acestui subiect, adică multiplică întrebări legitime. *La Chute*/Căderea de Camus este un monolog interior cu dedublarea personalității lui

Jean-Baptiste Clamence adresându-se unui interlocutor inexistent (într-o măsură asemănător cu *Rousseau juge de Jean-Jacques*/ Rousseau judecător al lui Jean Jacques) sau un adevărat dialog, dar cu un ascultător mut? Pe scurt, această „povestire" (căci așa o intitulează Camus) aparține modului narativ sau discursului imediat?

În pasajul care urmează, monologul interior este intercalat într-o povestire cadru la persoana întâi care poate că nu este ea însăși decât un lung solilocviu:

> Așadar nu mai eram decât între noi? Unii în spatele celorlalți? Muzica s-a oprit. „Pe scurt ce mi-am spus când am văzut ce întorsătură caraghioasă iau lucrurile? Trebuie luat totul de la capăt!" Urma să plec. Dar era prea târziu! Închiseseră încetișor ușa după noi civilii. Eram terminați, ca șobolanii.
>
> CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit,* ed. Gallimard

Alte sisteme stilistice: utilizarea frazelor nominale, a verbelor la infinitiv, a rupturilor în construcție, a frazelor în suspensie. Este tehnica inițiată de *Édouard Dujardin/ Les Lauriers sont coupés*/Laurii sunt tăiați) și foarte bine analizată în *Le Monologue intérieur*/Monologul interior:

„Un personaj își exprimă gândurile cele mai intime, cele mai aproape de inconștient, anterior oricărei organizări logice; adică în starea sa născândă, prin fraze directe reduse la minimum sintactic, astfel încât să dea impresia de *«prim venit»*" (É. Dujardin, Le Monologue intérieur, ed. Messein, 1931)

Ce să spunem, în sfârșit, de recitativul liric al Margueritei Duras și de multiplele variații, de la *Hiroshima* la *L'Amant,* pe tema discursului amoros, voce din *off,* cosubstanțială cu descrierea progresivă din povestire?

Vocea care vorbește aici este cea, scrisă, din carte.
Voce oarbă. Fără chip.

MARGUERITE DURAS, *L'Amant de la Chine du Nord,* ed. Gallimard

Se pare că omogenitatea discursivă a romanului modern, emanație a unei voci abstracte, se substituie eterogenității narative izvorâte din „satira" antică. Pe de-o parte scrieri scurte ca narațiunile-descrierile lui Colette (*Les Vrilles de la vigne*/Cârceii de viță de vie), *Les Petites Proses*/Mici proze ale lui Michel Tournier; pe de altă parte, fluxul unui discurs imediat neîntrerupt (*Éden, Éden, Éden*/Eden, Eden, Eden de Guyotat, *Le Parc*/Parcul de Philippe Sollers): romanul apare tot mai mult ca un text ce scapă decupajului metodic elaborat pe bazele romanescului figurativ al cărui apogeu a fost marcat de secolul al XIX-lea.

3. LECTURI PSIHO- ȘI SOCIO- LOGICE

Ar fi o iluzie să credem că oricărui text – romanesc sau nu – i s-ar putea aplica indiferent ce grilă de lectură: estetică, antropologică, istoricistă, pragmatică, sociologică, psihologică, psihanalitică etc. Mitul unei *lecturi multiple* n-ar servi decât pentru a justifica nelimitata pluralitate a interpretărilor fără să fie permis a i se contesta principiile sau a i se valida rezultatele. Orice discurs critic, întemeiat pe o axiomatică și separat artificial de un domeniu științific precis, n-ar putea decât să se lipsească în mod arbitrar de o operă – sau de autorul ei. Atunci, revenirea la ceața explicațiilor impresioniste ar fi inevitabilă, ca și prinderea în cercul hermeneuticii, practici literare de mult timp relevate ca supraviețuitoare sterile ale unei parafraze mondene sau ale unei gândiri contrare rigorii științifice.

Problemele pe care le ridică abordarea modernă a textelor – „textanalize", dacă e să reținem cuvântul folosit de Bellemin Noël[1] –, mai ales în domeniile psihologice și sociologice care își împrumută o parte din conceptele lor din teorii și practici extra-literare, vor consta tocmai în elaborarea unor metode conștiente de ambițiile lor și coerente cu obiectul pe care își propun să-l studieze. Prima întrebare: care este exact ansamblul de valori, sistemele de referință la care se raportează romanul?

3.1. Romanul și modelele sale științifice

Este suficient să citim declarațiile romancierilor din secolul al XIX-lea pentru a vedea ce datorează un Balzac, un Flaubert sau un Zola disciplinelor-far ale timpului lor: istoria, științele naturii, medicina etc. *Romanul de moravuri* este în sine o acțiune de descriere socială; *romanul de analiză* – un inventar de sentimente normale sau teratologice. Psihologia acceptată cel mai ades, cu stereotipiile sale, repartiția tradițională a rolurilor sociale și a comportamentelor, servește drept cadru pentru cea mai mare parte a romanelor realiste și le asigură coerența. Prerogativele burgheze, ierarhia sexelor, raporturile de dominare asigură verosimilitatea intrigii și țin loc de psihologie, dacă se poate avansa acest neologism: logica pasiunilor, a conflictelor, a obișnuințelor în sânul unei comunități date.

Astfel, *Madame Bovary* se înscrie într-un ansamblu de prejudecăți – sau de convingeri colective – după care o tânără are spiritul prea fragil pentru a rezista seducției lecturii, imaginația unei femei inactive se exaltă cu ușurință

1. Jean Bellemin Noël, *Psychanalyse et littérature*, PUF, 1983, p. 103.

în singurătate, adulterul este un simptom de perversiune tipic feminin... Aşadar, romanul lui Flaubert pune în scenă (pornind de la un fapt divers) un caz clinic „bovarysmul", şi răscoleşte întrebările, pe larg dezbătute de opinia publică, referitoare la educaţia fetelor, alegerea soţului, trândăvia provincială. Descrierea sufletului uman propusă de el şochează prin imoralitate şi provoacă un proces, sau seduce prin amoralitate şi fascinează avangardele.[1] Asta nu face ca romanul să fie mai puţin o reflectare tehnică asupra statutului moral al femeii din secolul al XIX-lea şi se poate citi ca o ilustrare a unei probleme etice sau ca o parabolă a unui caz patologic.

Ar fi inutil să îngrămădim exemplele. Se ştie că voga romanului medieval coincide cu gustul pentru reconstituiri istorice pînă şi în arhitectură. Théophile Gautier scrie *Le Roman de la momie*/Romanul mumiei într-un timp cînd egiptomania era însoţită de descoperiri arheologice al căror interes ştiinţific este incontestabil. Balzac însuşi se inspiră rînd pe rînd din teoriile iluministe (Saint-Martin, Swendeborg), din determinismul transformist (Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier), din „fizionomia" lui Lavater şi construieşte o operă în care consideraţiile geografice, economice, politice[2] prefigurează cercetările celor mai minuţioşi etnologi.

În zilele noastre sunt numeroşi romancieri care se recunosc datori atât faţă de ştiinţele exacte cât şi faţă de ştiinţele umaniste: behaviorsimul (comportamentismul), scrierea automată nu au devenit practici literare decât după ce fuseseră concepte medicale. Pierre Guyotat, de exemplu, îşi comentează propria carte, *Éden, Éden, Éden*/Eden,

1. Mai ales Baudelaire şi critica sa la *Madame Bovary* în *Oeuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard, pp. 47 şi următoarele.

2. Vezi de exemplu analiza geopolitică a lui d'Angoulême la începutul de la *Illusions perdues*.

Eden, Eden – care a putut să apară în ochii detractorilor săi drept o insuportabilă îngrămădire de scene pornografice – insistând asupra dublului mesaj filozofic cu care este investită: unul de ordin individual (refularea sexuală), celălalt de ordin colectiv (lupta de clasă). „Inconștientul vorbește; trebuie să se vadă că sunt marxist în *organizarea* acestei cărți. După părerea mea, *Éden* nu permite interpretări reacționare sau anarhiste, căci textul este prezent, foarte coerent, foarte riguros. Și un text care integrează simultan sexul, scriitura, politica, nu poate fi «recuperat» în numele unuia sau altuia din acești termeni, cu alte cuvinte mutilat, fără urmări grave."[1] Este neîndoielnic că romanul se nutrește cu contribuții din știință, cultură printre altele. Cum alimentează la rândul ei știința discursul critic asupra romanului?

3.2. Științele umaniste și romanul

Arta în general, nu numai faptul literar, a putut suscita, din aceleași motive ca și celelalte producții culturale ale omului, interesante studii de ordin psihologic (*L'Art et l'âme*/Arta și sufletul de René Huyghe, de exemplu), sociologic (*Peinture et société*/Pictură și societate de Pierre Francastel) sau psihanalitice: *Eseurile de psihanaliză aplicată* ale lui Freud au deschis calea spre cercetări stimulatorii cum sunt cele ale lui Jung (*L'Homme et ses symboles*/Omul și simbolurile sale) sau Bettelheim (*Psychanalyse des contes de fées*/Psihanaliza basmelor). Numeroase monografii, tot atât de bogate pe cât de variate, au drept câmp de investigație domenii foarte precise cum sunt percepția unei povestiri în funcție de educația destinatarului (catolic sau protestant, de exemplu) sau, la capătul opus, difuzia

1. Pierre Guyotat, *Littérature interdite*, Gallimard, 1972, p. 58.

materială a „operei de spirit". Este ceea ce studiază *bibliometria* pornind de la indicii foarte diverse: depozitul legal, datele sindicatului editurii sau cifrele de vânzare comunicate de librari[1]. Proliferarea sondajelor și progresele constane ale științei statisticii vor desăvârși cu certitudine procedee dintre care unele rămân încă intuitive, empirice sau pur teoretice.

Oricare ar fi diferențele dintre ele, aceste abordări ale fenomenului literar au toate un punct comun: ele se situează la *periferia literarității lor* și se interesează fie de emițător (unic sau colectiv), fie de receptor (individual sau instituție), fie de mesaj luat ca enunț mitic relevant indiferent de unde provine, din teatru (Oedip), din literatura orală (poveștile populare) sau din transpunerea sa într-un cod iconografic (aventurile lui Ulise în benzi desenate, spre exemplu). Apartenența genrologică a enunțului (roman fantastic, autobiografie...), caracteristicile proprii (stilul), în sfârșit, actul enunțării (modalitățile narative alese) sunt estompate în favoarea unei parafraze, a unui rezumat sau a unui decupaj în secvențe, al căror scop este extragerea unui ansamblu de funcții recurente ce vor fi interpretate, la alegere, ca structura profundă sau matricea arhetipală a povestirii pe care nu o mai respectă întocmai.

În acest punct, sociologic și psihologic, se întâlnesc și va fi greu de spus dacă abordarea semiologică a lui Roland Barthes analizele structurale ale lui Lévi-Strauss sau decodificarea ideologică făcută de Lucien Goldmann țin de o ambiție psihanalitică, de o exegeză marxistă sau de o simplă preocupare moralizatoare: în orice caz,

1. Ne vom referi mai ales la lucrările lui Robert Escarpit (*Le Littéraire et le social*, Flammarion, 1976) sau, dacă preferați vastele sinteze istorico-filozofice, la *Cours de médiologie général*, (Gallimard, 1991) de Régis Debray.

țesătura romanescă, redusă la o structură „semnificativă" sau la un sistem de semnificații, servește drept pretext pentru un studiu orientat prin filtrul de lectură la care comentatorul se referă implicit. În fond, ce justifică interesul analizei pentru povestirea romanescă? Poate fi vorba fie de aspectul său realist – reflectare a unei societăți, a unei mentalități sau a unei infrastructuri economice date; fie de o imaginară punere în scenă – unde se trădează fantasmele nemărturisite, manifestările secrete ale unui inconștient personal și colectiv: narațiunea ca reprezentare involuntară, indirectă și totuși fidelă a unei realități pe care o dezvăluie în întregime, încercând s-o ascundă după masca fabulei.

3.3. Spusul, ne-spusul, inter/spusul

Conținut manifest și conținut latent

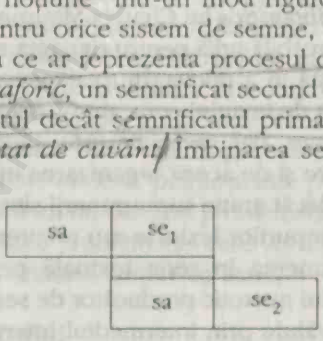
Enunțul romanesc (ceea ce spune romanul) poate fi considerat drept locul pentru un dublu discurs: unul de tip pur informativ, noțional; celălalt, care împrumută poveștii seducțiile imaginarului, va fi exclusiv narativ. Studiul fiecăruia din aceste registre corespunde unei orientări specifice. În timp ce *analiza conținutului* încearcă să rețină doar elementele pertinente la nivelul ideilor și nu se abține să citească printre rânduri pentru a descoperi o semnificație profundă (ce *vrea* să spună textul?), dimpotrivă, *analiza structurală* consideră esențială logica povestirii. Pentru etnografi, ca și pentru cei care au fost numiți formaliștii ruși, precum și pentru orice tentativă de analiză documentară, mecanizată sau informatizată, a unui corpus narativ, nu contează decât acțiunile sau, după terminologia lui Propp (vezi p. 96), funcțiile. Printre primii, Lévi-Strauss a crezut că poate observa că:

„Substanța mitului nu se găsește nici în stil, nici în modalitatea de a nara, nici în sintaxă, ci în întâmplarea ce este relatată "[1].

Tot astfel, romanul pare să ofere în același timp un discurs de suprafață (sau sens manifest) și un conținut latent (sau sens profund) de unde putem deja remarca faptul că pentru unii el se identifică cu nucleul său semantic (La Fontaine spunea: „O morală goală plictisește; povestea face ca perceptul să se transmită o dată cu ea!), iar pentru ceilalți cu structura sa narativă, diegetică sau actanțială.

Conotațiile

Este adevărat că ceea ce este cel mai important –în roman ca și în limbă – se situează în golurile textului, în ceea ce nu este spus, în implicit, în ce este presupus sau, într-un mod și mai vag, la nivelul conotațiilor? Inspirându-se din lingvistul danez Hjelmslev, Barthes a încercat să definească această noțiune[2] într-un mod riguros și în același timp valabil pentru orice sistem de semne, verbale sau iconografice. Ceea ce ar reprezenta procesul cognitiv ar fi un *semnificat metaforic*, un semnificat secund al cărui semnificant nu este altul decât semnificatul primar, obișnuit, al *sensului denotat de cuvânt*. Îmbinarea semnelor ar fi următoarea:



Acest subterfugiu nu este pe deplin satisfăcător căci el face apel la un fel de competență simbolică ce ar

1. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p. 232.

2. Roland Barthes, *Éléments de sémiologie, Communications*, nr. 4, 1964; Mythologies, Le Seuil, 1970.

presupune pe de o parte posibilitatea existenței unui repertoriu de sensuri conotate așa cum există un inventar al denotațiilor (lexicul), iar pe de altă parte, conotațiile să fie identice pentru receptor și emițător. Or, arta este prin însăși natura ei polisemică.

Dacă aceste conotații sunt univoce, ele se confundă cu sensurile figurate, trecute în limbă; dacă rămân ambigue, echivoce, plurivalente, ele țin de subiectivism și vin dintr-un sistem de interpretare lipsit de cod: ele ar fi prost definite, insesizabile, „eratice"/intermitente.

Mituri personale și aparat ideologic

Există oare și alte punți care să permită să străbatem spațiul ce separă faptul literar de faptul simbolic și în felul acesta să decodificăm ceea ce textul nu reușește să spună direct, lăsând însă să transpară, voit sau nu, „printre rânduri"?

Psihocritica lui Charles Mauron adaugă fineții analizei o remarcabilă grijă pentru rigoarea metodologică.[1] Tehnica sa constă în a releva, în totalitatea operei unui autor dat, „o rețea de imagini constante". Acestea sunt, fără îndoială, conștiente, dar revelator este gândul ce înnoadă aceste metafore și de aceea organizarea inconștientă nu poate să apară decât grație suprapunerii situațiilor dramatice, repetării câmpurilor lexicale sau recurenței fenomenelor stilistice. Punerea în serie textuală permite astfel decelarea nucleului nevrotic producător de sens: ceea ce este interzis se dezvăluie prin intermediul intertextualității.

Preocupările epistemologice par a fi mai puțin restrictive în cadrul *sociocriticii*. La Lucien Goldmann, de exemplu, aceasta se bazează pe ipoteza că „structuralismul genetic" va fi în situația favorabilă de a valida, prin căutarea unor exemple direcționate în sensul teoriei, că:

1. Charles Mauron, *Des métaphores obsedantes au mythe personnel*, Corti, 1963.

„Caracterul colectiv al creației literare provine din faptul că structurile universului operei sunt omologe cu structurile mentale ale anumitor grupuri sociale sau în relație clară cu acestea, în timp ce în planul conținutului, adică al creării universului imaginar, impus de aceste structuri, scriitorul are o libertate totală[1].

Principiul clar mărturisit este cel al unei *omologii* între suprastructurile culturale și infrastructurile socio-economice sau politice: astfel, romanul ar fi una din formele de înregistrare imaginară a realității sociale sau instituționale, adică unul din aparatele ideologice ale statului.

„Dar aceste reprezentări nu au, de cele mai multe ori, nimic în comun cu «conștiința»: în cea mai mare parte a timpului ele sunt imagini, uneori concepte; dar pentru imensa majoritate a oamenilor, – ele se impun ca structuri, fără să treacă prin «conștiința» acestora[2].

„Noțiunea de omologie, oricât de roborativă ar fi ea, dacă suscită întrebări fecunde cu privire la relația roman-societate, riscă totuși să rămână destul de neclară. Este vorba de o relație de asemănare, de cauzalitate sau despre o simplă coincidență? Fie se afirmă că există o adecvare totală a structurilor logico-semantice observate în povestiri cu cele ale grupelor etno-culturale unde se petrec aceste povestiri, fie se încearcă a se stabili un raport între problematica sistemului ideologic și celelalte problematici care vor face apel la o lectură specifică a textului narativ ca atare.

Segmentarea textului

Lingviștii se servesc de bine de rău de *cuvânt* drept cea mai mică unitate de semnificație. În calitate de semn verbal, cuvântul are un semnificat și un semnificant. Poate această noțiune să fie extinsă la unități mai vaste de

1. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, „Idées", Gallimard, 1964, p. 345.

2. Louis Althusser, *Pour Marx*, 1965, p. 239.

ordinul discursului sau mai ales al frazei? Pentru a studia nuvela lui Balzac *Sarrasine*, Roland Barthes recurge la o lectură lineară a povestirii:

„Textul va fi segmentat, îndepărtând, ca un mic seism, blocurile de semnificație din care lectura nu sesizează decât suprafața netedă, imperceptibil sudată de debitul de fraze, discursul curs din narațiune, grandiosul firesc al limbajului curent. Semnificantul de sprijin va fi decupat într-o serie de scurte fragmente contigue, pe care îl vom numi aici *lexic*, căci sunt unități de lectură. Trebuie spus că acest decupaj va fi cât se poate de arbitrar; nu va implica nici o responsabilitate metodologică, deoarece el se sprijină pe semnificant în timp ce analiza propusă se sprijină numai pe semnificat.[1]"

Departe de a urmări să descopere o structură profundă sau să repereze vreo configurație ocultă, acesta se limitează să subdivizeze povestirea în secvențe, corespunzând fiecare – în mod ideal – unui ansamblu de „voci", adică de potențiali semnificați distribuiți printre convențiile retorice, psihologia etnică, codurile hermeneutice sau „codurile simbolice" împrumutate mai ales din vocabular dacă nu din modelul lacanian*.

Cioburi de text, spargere a textului, tot atâtea metafore care mărturisesc dificultatea de a degaja unitățile pertinente, atomii narativi sau semantemele pe care ar putea să se bazeze un comentariu științific.

3.4. Omul sau opera?

Ansamblul de procedee succesiv elaborate de Roland Barthes corespunde unei preocupări legitime de a face o ordine semiologică. Totuși, se ridică numeroase probleme.

1. ROLAND BARTHES, S/Z, „Points", Le Seuil, 1970, p. 20.

* Lacanian, de la numele lui JACQUES LACAN, medic francez, șeful unei importante școli de psihanaliză (n. t.).

Primul punct pe care îl evocă mai ales Serge Viderman în *Éclats de texte*/Fragmente de text[1] este acela de a se şti dacă semnificaţii literari (sau simbolici, sau estetici) sunt efectiv prezenţi în text (aşa cum semnificatul „mamifer soliped cu copite" se găseşte în cuvântul *cal*) sau se găsesc doar în universul mental – prin definiţie subiectiv – al cititorului care propune exegeza textului. Răspunsul este, vai, destul de evident şi, chiar dacă nu ştirbeşte cu nimic vigoarea scânteietoare a interpretărilor barthesiene, el relativizează totuşi pretenţiile atât de hotărât novatoare:

„Litera Z, scrie Barthes ca pe o evidenţă ce nu are nevoie de probe, este litera mutilării."[2]

Viderman constată:

„Nu s-ar putea spune mai bine şi în mai puţine cuvinte că ne aflăm într-un sistem de explicaţie care pliază textul după o semnificaţie aleasă dinainte. Z este o literă foarte inocentă; fără îndoială că nu este cu nimic mai mult litera mutilării decât aveau vocalele lui Rimbaud valorile cromatice pe care li le atribuia acesta. Bara care separă pe S de Z (dar nu le separă nici o bară cu excepţia celei din titlul operei care este deja o interpretare integrată în sistem)nu are funcţie de spaimă decât *după* ce castrarea şi moartea vor fi fost puse în centrul povestirii.[3]"

Alt punct, şi mai tulburător: Barthes nu se adresează decât textului. Şi totuşi afirmă:

„Din punct de vedere fonetic, Z este siflant ca frecarea aripilor unei insecte; din punct de vedere grafic, zvârlit de mână, în unghiuri, oblic pe albul egal al paginii, printre rotunjimile alfabetului, ca un tăiş oblic şi ilegal, el taie, barează, brăzdează; din punct de vedere balzacian, acest Z (care figurează în numele de Balzac) este litera abaterii[4]."

1. Serge Viderman, *Le Céleste et le sublunaire*, PUF, 1972.
2. Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 113.
3. Serge Viderman, *Le Céleste et le sublunaire*, *op. cit.*, p. 46.
4. Roland Barthes, S/Z, *op. cit.*, p. 113.

Nu se lasă el în voia unei *psihobiografii,* confundând în ciuda lui însuși personajul nuvelei cu autorul ei? Nu riscă el, se întreabă Viderman, să cadă în „defectul pe care l-a reproșat criticii clasice și nu-l vede prea mult pe Balzac în Sarrasine[1]"?

Deci trebuie să recunoaștem că fenomenele de transfer (imaginea pe care criticul o împrumută textului), de identificare (autorul cu opera sa, sau opera cu mediul sociocultural din care emană), de proiecție (sistemul de semnificație atribuit textului) riscă să invalideze rezultatele obținute prin metodele psiho- sau socio-critice. Creația spirituală este relativ autonomă în raport cu determinismele umane care au putut concura la producerea ei. De asemenea, se cuvine să se facă în mod clar distincția între operă și scriitor, text și realitate, în sfârșit între scriitură și lectură.

3.5. Un exemplu: lectura istoriei în *L'Éducation sentimentale*

L'Éducation sentimentale, histoire de'un jeune homme roman de inițiere și în același timp vastă frescă socială a anilor dinaintea celui de al Doilea Imperiu, nu putea să nu atragă atenția criticilor, fie că așteaptă de la el cronica frământărilor politice care au agitat burghezia franceză din secolul al XIX-lea, fie că încearcă să analizeze modul în care țesătura romanescă reușește să îmbine istoria personală (fictivă) a lui Frédéric Moreau cu Istoria (reală) a popoarelor.

Unii, precum Jean Vidalenc, nu ezită să vadă în *L'Éducation sentimentale* un document de arhivă despre zilele revoluționare. După părerea lui, absența unui narator explicit, *a fortiori* a autorului, rolul șters jucat de personajul

1. SERGE VIDERMAN, *Le Céleste et le sublunaire, op. cit.*, p. 45.

principal, angajat mai mult în intrigile sale sentimentale decât în cursul evenimentelor, fac din celebrul roman al lui Flaubert o veritabilă mărturie. Neutralitatea reală a eroului, pasivitatea lui funciară, îmbinată cu ubicuitatea sa ce nu poate fi negată, îl transformă pe acesta într-un fel de ziarist ideal, imparțial și obiectiv:

„Dacă ținem seamă de efectivele manifestanților sau ale insurgenților și de ponderea pe care această minoritate activă o reprezenta față de masa unui Paris cu aproape un milion de locuitori, grija de a face din eroul romanului nu un protagonist direct al evenimentelor, ci un simplu spectator, este revelatorie pentru grija de exactitudine. Fără îndoială că „parizianul de mijloc" nu a jucat decât un rol episodic comparativ cu actorii, minoritățile opuse care își discutau puterea. De altfel, această opțiune îi permite lui Flaubert să ofere o imagine mai amplă a situației din Paris plimbându-l pe Frédéric dintr-o tabără în alta, după cum îl duceau drumurile lui personale[1]."

Un astfel de punct de vedere este perfect justificat și numeroase exemple vin să susțină teza lui Jean Vidalenc: *L'Éducation sentimentale* oferea, într-un fel, o relatare complet lipsită de artificiile dramatizării literare și chiar de *partis pris*-urile ideologice care subîntind uneori demersul istoricilor profesioniști.

Pierre Campion ajunge, pe căi diferite (construcția povestirii dar și studiul bruioanelor, al intențiilor autorului așa cum reies din scrisori și carnete), la concluzii similare. Poetica din *L'Éducation sentimentale* din 1869 se bazează mai ales pe istoria contemporană:

„În acest roman, există o legătură organică între ficțiune și istorie. Destinul lui Frédéric a cunoscut criza în momentul revoluției: eșecul pe lângă dna Arnoux și începutul

1. Jean Vidalenc, *„Gustave Flaubert historien de la Révolution de 1848,* în *Europe,* nov. 1969.

legăturii cu Rosanette coincid cu zilele din februarie: „Sunt la modă, mă reformez", spune Frédéric. Fericirea celor doi îndrăgostiți la Fontainbleau, este un contrapunct pentru răscoala din iunie iar ziua de 2 decembrie cunoaște atât prăbușirea lui Frédéric, prin ruptura cu dna Dambreuse, cât și moartea lui (Dussardier) prin Sénécal[1]."

Ea este de asemenea însoțită de o deconstrucție a Istoriei (și a istoriei): este o parodie a romanului istoric. De fapt, nici unul din marile evenimente, nici una din datele capitale nu se reține ca fiind semnificative din punct de vedere politic. Revoluția de la 48 nu este decât o palidă imitație a celei din 89; lipsită de sens, istoria se repetă sau se pierde într-o zadarnică mascaradă, după exemplul iubirilor indecise ale lui Frédéric.

În „Parole et stéréotype: le «socialiste» de Flaubert[2]"/ Cuvânt și stereotip: «socialistul» la Flaubert, Henri Mitterand recurge la o altă metodă, de tip esențialmente stilistic, și încearcă să desprindă trăsăturile pertinente, „pe câmpul semantico-ideologic" al noțiunii de socialism așa cum a putut fi conchis pornind de la un pasaj celebru din *L'Éducation sentimentale* (II 2): „Convingerile lui Sénécal erau mai dezinteresate. În fiecare seară, după ce termina lucrul, își regăsea mansarda și căuta în cărți justificări pentru visele sale. Adnotase *Contractul social*. Se hrănise din plin din *Revue indépendante*. Îi cunoștea pe Mably, Morelly, Fourier, Saint-Simon, Comte, Cabet, Louis Blanc, încărcata cohortă de scriitori socialiști, cei care reclamă pentru umanitate nivelul cazărmilor, cei care ar vrea să o distreze într-un lupanar sau s-o prăbușească peste o tejghea; și din amestecul lor, își făcuse un ideal de democrație virtuoasă, având dublul aspect al unei ferme arendate și al unei fila-

1. Pierre Campion, *„Roman et histoire dans L'Éducation sentimentale"*, în E.S., în Poétique, nr. 85, febr. 1991.

2. Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, PUF, 1980.

turi, un soi de Lacedemonie americană în care individul n-ar exista decât pentru a sluji societatea, mai atotputernică, absolută, infailibilă și divină decât toți Dalai Lama și Nabucodonosorii..."

Dacă se consideră că enunțul romanesc – cel puțin în codul clasic al genului – poate fi descompus în *povestire, descriere, dialog, discurs* (monolog interior al personajelor și/sau gândirea naratorului sau autorului), putem observa această împărțire în textul la care ne referim. Lăsând jargonul naratologic pentru cel al gramaticienilor, Mitterand distinge, amendând terminologia folosită de Benveniste, Tesnière și Damourette și Pichon, o formă de povestire *allo-mimetică* (în care naratorul nu intervine explicit), *delocutivă* („Adnotase *Contractul social*") și o formă *locutivă* în care se strecoară intruziuni ale autorului sau, în mod și mai explicit, semne indirecte ce atestă prezența lui *eu enunțiator în cadrul enunțului său*. Din nou Mitterand comentând astfel fraza „Îi cunoștea pe Malby, etc.":

Text extraordinar și care uimește prin caracterul direct și explicit pe care îl ia discursul. De fapt, găsim aici toate semnele care, după Benveniste, „formularea promite existența" și anume:

– forma temporală cu trecerea la prezentul gnomic;

– metaforele care implică, în mai mare măsură decât simpla desemnare, o judecată de valoare estetică;

– peiorația („încărcată cohortă, nivelul cazărmilor, lupanar")care impune o etică și un politic;

– demonstrativele, indiciile ostentației („cei care...")

O analiză precisă a textului arată deci aici că dogma realistă (sau parnasiană?) a naratorului impasibil, ce se stompează în spatele portretului obiectiv al personajelor, este de fapt o iluzie. *L'Éducation sentimentale* ascunde în spatele aparențelor unei descrieri riguros fidele realității, un ansamblu de judecăți de valoare, de stereotipii culturale, adică de prejudecăți în mod obișnuit vehiculate despre

„socialist" în secolul XIX. Dar acest mănunchi de convingeri, de mituri, de clișee demne de *Bouvard et Pécuchet* dacă nu de *Dictionnaire des idées reçues*, trebuie receptat ca atare în *L'Éducation sentimentale* sau este deturnat de la funcția sa informativă de ironia *enunțării*?

Admirație pentru enciclopedismul acestei culturi socialiste, se întreabă Mitterand, sau disprețul unei erudiții sărace: sensul este greu de precizat. Se va reține sobrietatea unei asemenea concluzii care lasă textului întreaga sa ambiguitate, multiplele sale rezonanțe și caracteristicile fundamentale de operă deschisă.

4. CONTRIBUȚIILE LINGVISTICII

Lingvistica are o dublă importanță pentru lectura critică a romanului. Mai întâi, în calitate de metodă de investigare a textelor, ea se înscrie în tradiția verificată a filologiei clasice al cărei spirit, seriozitate și rezultate vor rămâne mereu un model pentru cercetarea universitară. Apoi, odată cu înnoirea saussuriană, apoi cu structuralismul anilor 60 și, în sfârșit, cu internaționalizarea semiologiei, ea a permis studiilor literare să pătrundă în cercul foarte închis al științelor „dure", zise exacte.

În lingvistica modernă, se disting în general două generații. Prima este interesată mai ales de limbajul verbal, de componentele sale fonologice și cel mai adesea își fixează ca limită extremă fraza. Progresele realizate în ceea ce privește observația, analiza experimentală și înțelegerea unităților formale au deschis calea unor speculații mai ambițioase. Lingvistica din „a doua generație" explorează pe rând fenomenele suprasegmentale (în domeniul foneticii: intonația; în cel al semanticii: legăturile tematice), limbajele neverbale (cum este cel proxemic) sau actele

discursului în raportul lor contextual (pragmatica). Tot atâtea sisteme complexe ale căror mecanisme par să se sustragă unei abordări tradiționale. Așadar trebuie avute în vedere alte procedee.

4.1. Lingvistică și translingvistică

Semnificant/semnificat

Pentru Ferdinand de Saussure și discipolii săi, semnul este piesa principală a întregului sistem de comunicare. Semnul se descompune în semnificant și semnificat, primul fiind suportul (grafic, vizual, acustic) celui de al doilea, care reprezintă lucrul sau conceptul desemnat/ Când este vorba de un semn verbal (nu va fi cazul pentru un semn iconografic cum este fotografia sau o pictură figurativă), raportul între semnificant și semnificat nu se justifică (exceptând cazul onomatopeelor) sau este *arbitrar*. Metafora jocului de șah în care toate piesele pot fi în mod indiferent reprezentate de orice alt obiect cu *valoare identică*, arată că singurele care contează sunt coerența sistemului și trăsăturile distinctive care unesc între ei sau opun unul altuia diferiții pioni.

Romanul ca limbaj

Această definiție a semnului, fundamentală pentru lingvistica modernă, este capitală și pentru studiul romanului. Text literar, acesta se compune, înainte de orice, din cuvinte. De aceea misiunea analizei este de a examina în primul rând cuvintele și nu realitatea empirică la care se referă acestea. O asemenea atitudine, chiar dacă nu are nimic revoluționar în ea (filologii umaniști se străduie de mai mult de patru sute de ani să examineze textul, orice text, numai textul, după cum o amintește o deviză celebră), exclude orice alunecare interpretativă, orice discurs

impresionist și se sustrage oricărei digresiuni filozofice sau ideologice. Lingvistica saussuriană are ca obiect studiul semnelor limbajului; studiul formal al romanului se bazează de asemenea pe o analiză exclusivă a materialului literar. Nu se pune problema acordării unei semnificații ci de *a repera semnele și de a descrie funcționarea acestora.* Se trece astfel de la o *hermeneutică* la o adevărată *semiologie,* de la o atitudine interpretativă la o ambiție mai modestă, dar și mai riguroasă și, cu siguranță, mai obiectivă.

Fie enunțul:

> Am așteptat în curte, sub un platan. Respiram mireasma pământului reavăn și nu-mi mai era somn.
>
> ALBERT CAMUS, *L'Étranger*

Prezența arborelui poate antrena diverse comentarii, de tip botanic privind flora africană în epoca colonială sau reverii metafizice privind semnificația esoterică a platanului. Aceste remarci – de altfel legitime – interesează istoria culturii sau antropologia în general, dar nu privesc direct studiul romanului ca gen specific. În schimb, folosirea pronumelui personal *Je* (în fr. j'ai attendu), trecerea de la perfectul compus la imperfect (care introduce o pauză descriptivă surprinzătoare într-o povestire la persoana întâi), raportul între natura și sensibilitatea personajului implicat prin coordonarea sintactică *(et/și)* sunt unități pertinente a căror observație ar putea îmbogăți o lectură atentă a romanului lui Camus.

Cuvintele și lucrurile

Ar fi o iluzie să credem că o asemenea lectură ar putea fi total neutră, „științifică", *a priori* debarasată de orice altceva. Paradigma morfologică a pronumelor personale, opoziția sintagmatică (perfect compus/imperfect), câmpul

lexical al senzațiilor (mireasmă, prospețime, somn) pe care le-am subliniat înainte, reies dintr-o abordare lingvistică sau, dacă preferați, „semiotică". Efectul produs (vizat de autor sau trezit în cititor) de cele două fraze se situează la un nivel semantic. Părăsim domeniul semnelor univoce pentru cel al enunțurilor complexe, cu conotații multiple. Așadar se ridică o dublă problemă, cea a referenților, care sunt aici de două feluri: real (o curte, un platan) și fictiv (Meursault, somnul acestuia). În fine, ce ne dă romanul să citim: realul sau un ansamblu de semne ele-însele codificate? Cu alte cuvinte, referentul ficțiunii trebuie luat drept cel al limbajului curent, în experiența sensului comun, sau în *mediul textual, chiar intertextual.*

Pentru a rămâne în domeniul vegetal, se va pune întrebarea dacă în scena în care eroina din *Mont-Oriol* se lasă să alunece, după o rezistență doar de formă, la picioarele unui copac – și ale iubitului ei –, trebuie să ne preocupăm de culoarea locală sau de dramatizarea romanescă:

> Un copac uriaș, un castan, plantat aproape de drum, adăpostea marginea unei pajiști. Christiane, gâfâind de parcă alergase, se lăsă să cadă lipită de trunchi. Și bolborosi:
> – Eu mă opresc aici.
>
> GUY DE MAUPASSANT, *Mont-Oriol*

Se pare că se pot citi două portative pe aceeași partitură. Una se înscrie în cadrul unei interpretări (în sensul muzical al termenului) veriste: castanul face parte din efectele realului (intriga se desfășoară în Auvergne); tânăra are răsuflarea tăiată pentru că este noapte, pentru că este singură cu un bărbat... Cealaltă corespunde punerii în scenă a unei repetiții desacralizate a păcatului originar. În această perspectivă sunt perceptibile două *izotopii:* câmpul deschis prin redundanța unităților lingvistice (aceasta este

definiția conceptului de izotopie pentru Greimas, François Rastier sau Jean-Michel Adam[1]) reprezintă simultan o realitate efectivă, chiar dacă ficțională, și o realitate culturală. Izotopia adulterului burghez nu exclude pe cea a unei lecturi mitice în care căderea tinerei femei – o nouă Evă – se desăvârșește conform iconografiei clasice, în prim planul unui decor în care figurează „copacul uriaș" simbolic pentru păcat.

4.2. Funcțiile limbajului

Un articol al lui Roman Jakobson, apărut în limba engleză în anul 1960 a devenit rapid, datorită bogăției sale, unul din textele fondatoare ale poeticii[2]. Acest text a sfârșit prin a constitui un fel de *vulgata* pentru toți criticii care, pe urmele școlii în mod obișnuit numite a „formaliștilor ruși", au devenit dornici să se apropie de metodele lingvistice.

Jakobson consideră că orice situație de comunicare verbală se bazează pe „șase factori inalienabili":

CONTEXT
EXPEDITOR ..... MESAJ ..... DESTINATAR
CONTACT
COD

Fiecare din acești factori „dă naștere unei funcții lingvistice diferite." Nu vom reveni nici asupra demonstrării acestei ipoteze, nici asupra exemplelor care ilustrează

1. J.A. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.; F. Rastier, *Essai de semiologie discoursive*, 1973; J.M. Adam, *Linguistique et discours littéraire*, Larousse, 1976.

2. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, ed. de Minuit, 1963.

fiecare din categoriile reținute de Jakobson: raționamentul său, larg difuzat este bine cunoscut și se poate examina direct schema ce urmează și care rezumă cele șase funcții ale limbajului corespunzătoare tabelului precedent:

	REFERENȚIALĂ	
EMOTIVĂ	POETICĂ	CONATIVĂ
	FATICĂ	
	METALINGVISTICĂ	

Vom vedea imediat aplicațiile și implicațiile pe care acest model teoretic îl poate avea pentru studiul limbajului romanesc. Să examinăm ca exemplu următorul fragment din *Lettres persanes*/Scrisori persane.

> Rustan către Usbek, Erzeron.
> Ești subiectul tuturor conversațiilor din Ispahan; nu se vorbește decât despre plecarea ta. Unii o atribuie unei frivolități a spiritului, alții vreunei mâhniri: singuri prietenii te apără, dar nu conving pe nimeni. Nu pot înțelege că ai putut să-ți părăsești soțiile, părinții, prietenii, patria pentru a te duce în medii necunoscute persanilor. Mama lui Rica este de neconsolat; îți cere fiul pe care, spune ea, i l-ai răpit. În ceea ce mă privește, dragul meu Usbek, mă simt firește înclinat să aprob tot ce faci tu: dar nu îți voi ierta absența; și, indiferent ce justificări mi-ai putea da, inimii mele nu îi vor fi pe plac niciodată. Adio. Iubește-mă mereu.
>
> Din Ispahan,
> 28 din luna Rebiab, 1, 1711.
>
> MONTESQUIEU, *Lettres Persanes*, scrisoarea 5

Funcția emotivă transpare prin semnele de expresivitate ale celui care scrie (Rustan) și ne permite să stabilim o primă distincție salutară, cea între narator, numit, personaj ce aparține istoriei (omodiegetic după termino-

logia lui Gérard Genette) și autor, teoretic necunoscut (cartea a apărut în 1721, în Olanda, fără numele autorului). O povestire secundară, intercalată în prima, este amorsată: mama lui Rica este o nouă naratoare căreia epistolierul îi dă cuvântul.

Funcțiunile metalingvistice și *fatice* par să lipsească, dacă nu cumva considerăm formula de politețe, indicațiile de loc și de dată drept simple mesaje destinate asigurării bunului mers al comunicării și a inteligibilității codului.

Orientarea către destinatar ilustrează *funcția conativă*. Aici reperele sunt numeroase: persoana a doua, dativul, adresa. Să notăm de asemenea că trebuie să facem deosebirea între narantul omodiegetic, Usbek, și destinatarul real: cititorul ficțiunii.

Rustan îi vorbește lui Usbek de lucruri ce le sunt comune. Face aluzie la persoane, locuri și situații a căror existență este presupusă a fi reală, chiar dincolo de povestire: deși convențional, acest Orient imaginar corespunde *funcției referențiale*.

Funcția poetică, centrată pe mesajul însuși, se referă la stilul locutorului, la prozaismul sau poezia lui, la transparența limbajului său ori la căutările lui estetice. Aici, trebuie din nou să distingem inflația retorică atât de caracteristică persanilor de intențiile – ironice, didactice – proprii lui Montesquieu. Această superficială examinare a celor șase funcții ale limbajului permite stabilirea unei taxinomii a discursurilor narative, – unele – la persoana întâi – făcând esențialmente să intervină naratorul; celelalte fiind de la început orientate către receptor. În sfârșit, unele, ca majoritatea romanelor din secolul al XIX-lea, lasă un loc mult mai mare pentru referent decât pentru mesaj, pentru realitate decât pentru modul de a o reprezenta.

Vom completa această analiză studiind tripartiția ce se degajă din teoriile elaborate începând cu Austin[1].

4.3. Actele vorbirii

Pragmatismul, adică studierea actelor de limbaj (această definiție reflexivă oferea de altfel un bun exemplu de funcție metalingvistică, centrată pe enunțul pe care îl explică) distinge trei tipuri de discurs, sau mai degrabă trei modalități de enunțare care s-ar putea eventual combina între ele. Un enunț corespunde fie unui:

– *act locutoriu* A afirma, cu toată obiectivitatea, că pământul este rotund;

– *act ilocutoriu* „Te botez", „să mor dacă mint";

– *act perlocutoriu* Să obții, prin intermediul cuvântului, un efect asupra receptorului: literatura comică nu mai provoacă râsul; discursul demagogic câștigă adeziunea auditoriului etc.

Să luăm ultima frază din *Une vie*:

> Apoi ea (Rosalie) adaugă, răspunzând fără îndoială propriilor gânduri: „Știți, viața nu este niciodată atât de bună sau de rea pe cât o credem"
>
> GUY DE MAUPASSANT, *Une vie*

Fraza pronunțată de Rosalie, servitoarea eroinei, pare o simplă constatare locutorie. Folosește prezentul gnomic caracteristic pentru un adevăr general stabilit referindu-se la propria ei experiență individuală.

Funcțiile conative și poetice sau, dacă preferați, dimensiunile ilocutorii și perlocutorii sunt angajate simultan. Rosalie face o judecată asupra existenței, judecată ce se

1. J.L. AUSTIN, *Quand dire c'est faire,* Le Seuil, 1970.

adresează lui Jeanne (aceasta exprimase cu mult înainte o filozofie mai resemnată: „Viața nu e întotdeauna veselă").

În sfârșit, scopul lui Maupassant este să tempereze pesimismul schopenhaurian al unei povestiri a cărei factură naturalistă a acumulat aspectele cele mai sordide. Simplu proverb, enunțul lui Rosalie capătă deci, în contextul pragmatic al operei literare, o semnificație plurifuncțională.

4.4. Opoziția povestire/discurs

Ficțiunea realistă

Către sfârșitul lui octombrie trecut, un tânăr intră în Palais-Royal în clipa când se deschideau casele de joc, conform legii care protejează o pasiune esențialmente impozabilă. Fără prea multă ezitare, urcă scările tripoului desemnat sub numele de numărul 36.

– Domnule, pălăria, vă rog! îi strigă cu glas sec și dojenitor un bătrânel livid, ghemuit în umbră, protejat de o baricadă și care se ridică brusc arătându-și chipul ce se potrivea unui tip mârșav.

Când intri într-un tripou, legea începe prin a te face să-ți lepezi pălăria. Să fie o parabolă evanghelică și providențială? Nu-i mai degrabă un mod de a încheia un contract infernal cu tine cerându-ți nu știu ce gaj?

BALZAC, *La Peau de chagrin*

În primele trei paragrafe din *La Peau de chagrin*, cititorul distinge foarte ușor: începutul unei aventuri trăite pe cât se pare de un tânăr cu un an înainte; un embrion de dialog (replica bătrânului); o disertație în cursul căreia autorul îl ia pe cititor deoparte și simulează că își pune întrebări în legătură cu cârdășia diabolică ce există între stat și viciu.

Trei alineate, trei modalități diferite cu enunț narativ: o *povestire* întreruptă de *vorbirea* unui personaj și urmată de discursul *autorului*. Fiecăreia din aceste modalități îi corespunde un timp gramatical. Perfectul simplu sau imperfectul sunt timpurile povestirii, prezentul – cel al discursului. Sau altfel, folosirea trecutului corespunde ficțiunii literare; prezentul, exprimării vorbirii individuale, fie că este vorba de cea a personajelor fie, cum este cazul aici în al treilea paragraf, de cea a naratorului și a narantului potențial implicat de contractul („infernal"?) al lecturii.

Întărind efectele de real (data, locul, precizia detaliilor descriptive), trecutul simplu apare ca timp al povestirii prin excelență. Prezentul este, dimpotrivă, încărcat de semnele parțialității, ale implicării personale. Acesta va fi treptat abandonat de către romancieri, pe măsură ce aceștia vor pretinde să rivalizeze cu neutralitatea „științifică" a istoricilor. Încă din 1953, Roland Barthes comenta cu emfază ideologia subîntinsă prin folosirea aoristului în scriitura romanescă[1].

„Prin trecutul simplu, verbul face implicit parte dintr-un lanț cauzal, participă la un ansamblu de acțiuni solidare și dirijate, funcționează ca semnul algebric al unei intenții; susținând un echivoc între temporalitate și cauzalitate, el cere o desfășurare, adică o inteligență a povestirii. Din acest motiv el este instrumentul ideal pentru orice construcție din univers; este timpul factice al cosmogoniilor, miturilor, istoriilor și romanelor."

Cu alte cuvinte, povestirea vizează în exclusivitate ceea ce este enunțat; în discurs se citesc însemnele enunțării.

Relațiile de timp la verbul francez

Sub acest titlu Émile Benveniste a expus bazele unei distincții, de atunci larg acceptate, între două sisteme

1. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Le Seuil, 1953.

distincte și complementare ce manifestă două planuri de enunțare diferite[1].

/ *Povestirea istorică* folosește trei timpuri: aoristul (perfectul simplu/passé simple), imperfectul și mai mult ca perfectul (și eventual prezentul așa zis de definiție sau gnomic). Registrul *timpurilor verbale ale discursului* este cu mult mai larg. Un singur timp este exclus: aoristul. Utilizarea sistematică a perfectului compus (passé composé) este una din caracteristicile fundamentale. „El făcu" obiectivizează evenimentul detașându-l de prezentul locutorului, spre deosebire de „el a făcut". Această opoziție implică o utilizare specifică a pronumelor personale. Dialogul în calitate de imitație *(mimesis)* a cuvintelor schimbate se situează, normal, la nivelul discursului: timpurile sunt prezentul și perfectul compus; pronumele *eu* și *tu*. Reprezentarea evenimentelor va recurge la aorist și la pronumele de persoana a treia precum și la un timp comun, imperfectul. Povestirea autobiografică, în această perspectivă nimic altceva decât „discursul" scriitorului, va adopta în mod firesc semnele obișnuite ale oricărui discurs.

Analiza lui Benveniste se bazează pe un joc al opozițiilor gramaticale ce interesează mai ales paradigma pronumelor și cea a timpurilor verbale, dar se combină cu noțiunea punctului de vedere în funcție de faptul dacă naratorul participă sau nu la narațiune. În afară de asta, ea face să intervină dihotomia limbă literară/limbă orală. Aceasta din urmă implică în mod obligatoriu prezența unui vorbitor și nu folosește decât timpurile și pronumele personale ale discursului. Astfel, Benveniste crede că poate afirma că forma „*eu făcui* nu este admisă nici în povestire, fiind persoana întâi, nici în discurs, fiind aoristul." Or, sunt foarte

1. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.

multe romane care contrazic această dublă excludere. De exemplu, în *Le Repos du guerrier* se găsește:

> Urcai repede. Broasca funcționa prost. Insistai. O cheie căzu înăuntru, ușa se deschise. O închisei prompt la loc.
>
> CHRISTIANE ROCHEFORT, *Le Repos du guerrier*, ed. Grasset

Să remarcăm, în sfârșit, că Benveniste se apleacă doar asupra unui corpus clasic de romane în care narațiunea este întotdeauna ulterioară în raport cu aventura narată. Sistemul pe care îl stabilește el ar fi inaplicabil la o operă cum este *La Modification*/Renunțarea, în care Michel Butor folosește: a) pronumele *vous*, b) modalitatea povestirii anterioare, c) alternanța unui prezent (al narațiunii, scenic, al monologului interior?) și a unui timp prospectiv:

> Jaluzelele de la etajul patru vor fi tot trase când vă veți începe pânda pentru că, vă cunoașteți bine nerăbdarea, nu veți reuși, în ciuda întoarcerii, să vă reluați postul de observație după opt ore, și va trebui să așteptați mult timp cu răbdare, să vă omorâți timpul observând această fațadă cu crăpăturile ei, chipurile primilor oameni ce vor trece, înainte ca în sfârșit să se deschidă fereastra ei, dar atunci poate că o veți vedea apărând, aplecându-se în afară și urmărind cu privirea virajul unei motociclete zgomotoase, cu părul ei foarte negru, părul ei de italiancă, cu toate că tatăl ei este francez, încă nepieptănat (...)
>
> MICHEL BUTOR, *La Modification*, ed. de Minuit

În *La Modification*, caracteristic prin aceasta pentru romanul modern, povestirea nu corespunde relatării fidele a evenimentelor ce vor fi avut loc, ci inventării unor situații ieșite din competența imaginativă a unui personaj sau a naratorului.

4.5. Retorica și romanul

După ce am văzut cum limbajul romanesc și-a însușit, deturnând în același timp, structurile gramaticale ale limbajului curent, se poate pune întrebarea dacă acesta nu sistematizează într-un mod analog și toposurile retoricii clasice.

Jakobson stabilește o deosebire clară între proză și poezie, și mai precis între realism și lirism. După părerea sa, scriitura poetică se caracterizează prin propensiunea ei pentru metaforă, iar romanul prin utilizarea metonimiei:

„Aceeași metofologie lingvistică ce este folosită de poetică în analiza stilului metaforic al poeziei romantice poate fi aplicat în întregime și la textura metonimică a prozei realiste.[1]"

Cele două configurații corespund la două atitudini lingvistice antinomice, una relevând o abatere paradigmatică, cealaltă o alunecare sintagmatică. Numeroase împrejurări îi dau dreptate lui Jakobson. De exemplu, în *L'Éducation sentimentale,* Champs-Élysées este descris pe baza unei rețele lexicale exclusiv metonimice:

> Panaș lângă panaș, felinar lângă felinar; scările din oțel, strunele de argint, cataramele din piele, aruncând ici și colo puncte luminoase între pantalonii scurți, mănușile albe și blănurile ce cădeau peste blazoanele portierelor.

și:

> Vizitii slăbeau hățurile, lăsau jos biciurile; caii, înviorați, scuturându-și strunele, împroșcau cu spumă în jurul lor; și crupele și hamurile umede fumegau în vaporii de apă pe care îi străbătea soarele ce apunea.
>
> GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale,* I, 3 și II, 4

1. ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, „Poétique", p. 244.

Se va obiecta, totuși, pe de o parte că această analiză privește mai mult stilul unui autor dat (aici, celebra miopie flaubertiană!) decât scriitura romanescă propriu zisă; pe de altă parte, că înflăcărarea metaforică nu este rezervată doar poeților. Poate fi găsită la fel de bine la romancieri precum Bernardin de Saint-Pierre, Victor Hugo, Céline, Violette Leduc, Patrick Grainville sau Muriel Cerf ale căror planuri sunt totuși foarte diferite.

La rândul lui, Todorov a propus un fel de gramatică a povestirii care s-ar baza pe aplicarea câtorva figuri de stil unor unități de sens mai mari decât fraza: silepsa, mai ales, a cunoscut o mare dezvoltare în povestire; o putem observa în exemplul unei nuvele a lui Boccacio. Aceasta ne povestește cum un călugăr s-a dus la ibovnica lui, soția unui burghez din oraș. Pe neașteptate, intră soțul: ce-i de făcut? Călugărul și femeia care se închiseseră în camera copilașului se prefac a-l îngriji pe acesta care este, spun ei, bolnav. Soțul încurajat le mulțumește călduros. După cum se vede mișcarea din povestire urmează exact aceeași formă cu silepsa. Același fapt, călugărul și femeia în dormitor, primește o interpretare în acea parte a povestirii care o precede, și o alta în cea care îi urmează; după partea ce o precede, este o întâlnire de îndrăgostiți; după cea care urmează, îl însănătoșesc astfel pe copilul bolnav. Această figură este destul de frecventă la Boccacio: să ne gândim la povestea privighetorii, la cea a butoiului etc.[1]

Dar dacă unele „istorii scurte" cum sunt gagul, povestea sau fabula ar putea efectiv să apară ca amplificarea unei figuri stilistice, un text narativ mai vast ar putea oare să fie redus la dezvoltarea unui singur efect de sens?

Ricardou explorează această cale și se complace să releve, în afară de semnificația referențială a Noului Roman,

1. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Le Seuil, 1971, p. 36.

aparatul retoric care a putut prezida concepția sa.[1] Acordând mai multă greutate semnelor decât lucrurilor, el își concentrează atenția asupra generatorilor textuali (sau sexuali?) și citește bucuros *La Bataille de Pharsale/* Bătălia de la Farsala de Claude Simon drept bătălia frazei. Mai mult, făcându-se auto-exegetul propriilor producții, nu ezită să-și investească propria *Prise* (ou prose) *de Constantinopole/* Cucerirea Constantinopolului cu semnificații subiacente:

„Astfel va crește treptat ficțiunea la a cărei naștere asistăm. Să remarcăm în sfârșit, că faptul că ea se dezvoltă mai ales în această direcție numită erotică nu-i va surprinde deloc pe cei ce au observat că cele două litere intim asociate în elaborarea titlului sunt I sau litera falică și O sau litera vulvară[2]. Jocurile de cuvinte, alografiile, metatezele, paronomazele, rebusurile sunt într-adevăr foarte frecvente, la Leiris ca și la Guyotat, la Boris Vian, San Antonio sau Perec. Serge Dubrovsky, la rândul său, dă bucuros unuia din romanele autobiografice (sau „autoficțiuni") titlul ambiguu de *Fils*. Este vorba de firele (roșii) care țes trama inconștientului sau de fiul care succede genitorului său (acel copil putând fi însăși cartea)?

Calamburul lacanian poate stârni zâmbetul: textul literar nu este o enigmă furnizată de extratereștri iar critica nu este o Pithie căreia i te adresezi pentru a descifra oracolul. Să vezi conturându-se colocațiile centaurului într-o astfel de descriere aparent anodină din Giono poate trezi o legitimă suspiciune:

> Își aplecă torsul la stânga, apoi la dreapta, la stânga, la dreapta, balansând în timp ce aluneca în plină viteză...
>
> JEAN GIONO, *Le Chant du monde*, ed. Gallimard

1. JEAN RICARDOU, *Pour une theórie du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1971.

2. JEAN RICARDOU, *Nouveau Roman; hier, aujourd'hui*, 10/18.

Cu toate acestea nu vom uita nici interesul pe care Saussure însuși l-a purtat anagramei, și nici importanța substanțelor grafice și fonice ale semnului verbal. Tocmai acordând o atenție deosebită cuvintelor, limbii de care dispunea, a știut Noul Roman să regăsească bogăția inspirației rabelaisiene și să se realăture, prin ea, îndelungatei tradiții alegorice a povestirilor medievale.

5. ANALIZA STRUCTURALĂ

Domeniile analizei funcționale, sau formale, sunt cele în care structuralismul, moștenitor îndepărtat al „istoriei naturale" sau descendent direct al antropologiei, lingvisticii și al studiilor de folclor, s-a ilustrat, cu destul răsunet pentru a putea apărea drept rival serios față de existențialism.

Cu toate acestea, metoda structurală este o tehnică de investigație și nu o filosofie. Admirația exagerată pe care a putut-o suscita, începând cu anii 60, ține fără îndoială de dubla ei aptitudine, înainte de – după cum și independent de – orice intenție interpretativă, pentru analiză și sinteză. Analiza sistemelor complexe: o nuvelă, un roman, o povestire populară[1] sau punere în serie[2]. Sinteză: studiu al recurențelor structurale pornind de la diferite corpusuri orale sau scrise (Lévi-Strauss, Bremond, Greimas).

Structuralismul își propune să repereze unitățile semnificative pornind de la principiul (care este o constatare și nu o ipoteză) că obiectul analizat nu este reductibil la simpla sumă a părților sale. Unitățile distincte corespund

1. Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, 1967.
2. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Gallimard, 1970.

unor funcții distincte: ele nu au sens decât angajate într-un sistem dat. Valoarea acestor unități este determinată de regulile combinării și nu de caracteristicile lor intrinsece. Astfel, în ceea ce privește analiza povestirii, vor conta numai *motivele necesare* pentru înțelegerea intrigii; ornamentele descriptive, discursul ideologic sunt într-un fel gratuite: acestea sunt *motivele libere*[1].

Se recunoaște în această opoziție între structura profundă și variabilitățile de suprafață una din deosebirile majore ce animă cercetarea actuală în domeniul științelor umaniste.

5.1. Semiologia narativului

Noțiunea de scenariu

Încă de la început, adică din titlu, orice roman propune un număr anume de semne pornind de la care destinatarul să poată limita nedeterminarea textului pe care îl descoperă. Aceste indicii sunt morfologice, sintactice sau semantice (vezi schema indusă de paratext, p. 39). Ele postulează preexistența unei culturi care să permită reducerea polisemiei operei înscriind-o printre sisteme intelectuale sau estetice mai vaste. În funcție de cultura la care ne raportăm, anglo-saxonă sau latină, vom vorbi despre *script* sau *scénario*. În orice caz este vorba despre o erudiție globală și difuză, mai mult sau mai puțin conștientă, de un ansamblu de referințe literare care ne informează percepția despre o anume operă. După U. Eco, „sistemele ideologice sunt considerate drept cazuri de hipercodare. Ele aparțin enciclopediei[2]." Aceste scenarii

1. Tomachevski, „Thématique", în *Théorie de la literature*, colectiv, Le Seuil, 1965.

2. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1987, p. 105.

sunt mai mult sau mai puțin restrictive, stereotipe sau atipice.

– *La Nouvelle Héloïse* (Rousseau), *La Dantellière*/Dantelăreasa (Pascal Lainé), *Faust au village*/Faust în sat (Jean Giono) aparțin fiecare unei specte care face ca textul narativ să acceadă la un înalt grad de probabilitate. Va fi vorba de o amplificare pe temele respective: pasiunea amoroasă, pictura intimistă olandeză, fabula pactului cu diavolul.

– *Les Trois Mousquetaires*/Cei trei mușchetari (A. Dumas), *L'Argent*/Banii (Zola), *L'Amant* (Marguerite Duras) lasă și ele puțin loc indecisibilului. În numeroase cazuri, prezența unui subtitlu, a unei dedicații sau a unui epigraf servește pentru a canaliza imaginația cititorului.

– Cu *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*/Manuscrisul găsit la Saragosa (scris în limba franceză de Jan Potocki), *Le Cachet d'Onyx*/Pecetea de onix (Barbey d'Aurevilly), *Comment c'est*/Cum e (Beckett), cel ce domină este principiul incertitudinii. Stranietatea titlului presupune un univers enigmatic.

De fiecare dată, recunoașterea implicită a scenariului va induce un tip specific de lectură. Cade în seama autorului să se dovedească conform sau nu așteptării destinatarului. *L'Automne à Pékin*/Toamnă la Pekin (și romanele suprarealiste în general) nu are nimic comun cu titlul pe care îl anunță. *La Moustache*/Mustața dimpotrivă, fie că este vorba despre nuvela lui Maupassant sau despre romanul lui Emmanuel Carrère, funcționează bine ca pretext al expansiunii narative.

Istorie și narațiune

Această opoziție se bazează pe o distincție practică între enunțat și enunțare, povestire și diegeză (universul ficțiunii) sau între fabulă și subiect. Jean Ricardou folosește cuplul antitetic ficțiune/narațiune. Oricum s-ar numi, este vorba de modul în care este transpusă în roman realitatea

(autentică sau fictivă). Pentru Tomachevski, „fabula este ceea ce s-a petrecut cu adevărat; subiectul este cum a aflat acest lucru cititorul[1]". În această perspectivă, am avea pe de o parte o istorie, prin definiție cronologică, iar pe de altă parte o povestire (sau o narațiune) care se supune unei logici proprii scriitorului și cititorului care împărtășește codul cultural al acestuia.

La nivel narativ, rolul romanului constă deci în a pune în ordine – sau într-o savantă dezordine – desfășurarea haotică și de cele mai multe ori insignifiantă a ceea ce este trăit. Cu alte cuvinte, de a trasforma anecdota în destin (vezi p. 40). Compoziția joacă un rol capital. Ea intervine în același timp în exprimarea temporalității (vezi cap. 6.4.) și în modul de a combina cursul evenimentelor. *Les Choses de la vie*/Lucrurile vieții, de Paul Guimard își trage esența interesului dramatic din compoziția în două părți: accidentul de mașină marchează frontiera ireversibilă între timpul vieții și cel care conduce la moarte. Este pivotul narațiunii, ca și punctul din care basculează o întreagă existență. În *La Peste*, Camus folosește o compoziție în cinci părți, referindu-se astfel la ordonarea riguroasă a unei ceremonii teatrale clasice. Cele douăsprezece capitole din *Passage de Milan*[2] au fost fără îndoială alese pentru valoarea lor simbolică: Michel Butor este întotdeauna sensibil la numerologie în scrierile sale. Ele sunt motivate în plus și de durata presupusă a istoriei: douăsprezece ore din viața unui imobil parizian. Nimic nu este lăsat la întâmplare!

Decupajul

Subîmpărțirea unei povestiri în părți și/sau capitole, prezența sau absența unor titluri menite să orienteze

1. Tomachevsky, *Théorie de la littérature*, *op. cit*, p. 208.

2. În original, în paranteză „ou de malin", joc de cuvinte intraductibil bazat pe inversarea locului vocalelor; în limba franceză, malin = rău, răutăcios.

lectura, organizează semnificația și structurează inteligibilitatea mesajului. Împărțirea în trei a romanului *Les Conquérants*/Cuceritorii (Împrejurimile, Puterea, Omul) este în perfectă concordanță cu proiectul pedagogic al lui Malraux. *A contrario,* cititorul cel mai pregătit este dezorientat de narațiunea neîntreruptă a lui Claude Simon în *La Route des Flandres.* O dată cu Pierre Guyotat se depășește o nouă etapă: *Éden, Éden, Éden* nu comportă decât un singur alineat de aproximativ 250 de pagini.

Divizarea în părți corespunde cel mai adesea scurgerii timpului marcată mai ales prin sucesiunea, adică revenirea anotimpurilor. Acesta este cazul romanelor „rurale", cum este *Regain* de Giono. Dar anotimpul poate fi luat și în sensul figurat al unui ciclu din viața afectivă, al unei crize psihologice sau al unei tragedii interioare: anumite romane, cum este *Creezy,* de Félicien Marceau, optează pentru o construcție în buclă, povestirea terminându-se printr-o revenire la punctul de plecare.

În general, decupajul este dictat de o preocupare tematică, deși ar putea fi luate în considerare și unele constrângeri tehnice: episoade de lungimi egale pentru romanele publicate sub formă de foileton, alternanța scenelor de violență și erotism în romanele polițiste, narrarea succesivă a evenimentelor simultane, schimbarea personajelor, etc. Dar acesta poate să coincidă și cu o deplasare spațială. Prima, a doua și a treia parte din *Faux-Monnayeurs* se situează respectiv la Paris, Saas-Fée, și apoi din nou la Paris. Oricum ar fi însă, decupajul nu este niciodată arbitrar.

Compoziția în diptic este una dintre cele mai frecvente, fie pentru că bipartiția este una din structurile fundamentale ale fabulei, fie pentru că ea este cea mai aptă să sublinieze ambivalența și relativitatea punctelor de vedere. În *Lucien Leuwen* de Stendhal, viața garnizoanei din Nancy contrastează cu viața mondenă de la Paris. Fiecărui oraș îi corespunde o aventură sentimentală specifică:

dna de Chasteller sau dna Grandet. *L'Étranger* de Camus ia o dimensiune didactică pe care nu o avea proiectul inițial (*La Mort heureuse*/Moartea fericită) datorită opoziției de la un cap la altul al fiecărei serii de evenimente, consemnate cu obiectivitate în prima parte, apoi judecate în a doua.

Delimitarea capitolelor

Începutul (sau *incipit*) și sfârșitul (*desinit*, clauzulă) ocupă un loc privilegiat în economia povestirii, din care decurge uneori, în mod tacit sau explicit, o semnificație simbolică, o „morală". Flaubert termină trist *L'Éducation sentimentale* dar are grijă să-și încheie capitolele printr-un moment tare: Rosanette încălțând papucii destinați lui Marie Arnoux (II, 5) sau Dussardier doborât de Sénécal (III, 5)...

Ultima frază a unui capitol poate să coincidă cu o întrerupere tematică. Capitolul următor se deschide atunci asupra altui subiect după o eclipsă temporală sau spațială, ca în pasajul ce urmează:

> Ridicai din umeri în ceea ce-l privea pe tânărul englez și adormii.
>
> Capitolul IV
>
> Mă trezi clopotul ce anunța sosirea. Eram la poarta Saint-Malo.
>
> VILLIERS DE L'ISLE ADAM, *Tribulat Bonhomet*

Se poate întâmpla ca un capitol să se termine cu o descriere ce întrerupe firul povestirii și creează un efect de suspans. Acestea sunt celebrele observații atmosferice a căror seninătate ritmează în contrapunct tragedia evenimentelor istorice din *La Condition humaine* sau *La Peste*, de exemplu.

Când capitolul se încheie abrupt în mijlocul unui paragraf, atunci rezultă un efect de surpriză. Această tehnică

ce poate fi comparată cu încălecarea versurilor în poezie, permite să se atragă atenția asupra pasajului aruncat la începutul capitolului următor și să se întrețină astfel „suspansul" dând impresia unei accelerări a ritmului narativ:

> O ușoară tuse seacă îl făcu să-și ridice capul. Vecinul lui îl privea.
>
> XIII
>
> Ciudat și respingător specimen uman. Abia trecut de șaizeci de ani, fără îndoială, și o sută de ani tot atât de bine.
>
> LOUIS ARAGON, *Les Beaux Quartiers*, ed. Denoël

În fragmentul de mai sus acest procedeu de decupaj accentuează surpriza personajului-martor, sustras brusc din meditațiile sale.

Montaj cronologic și montaj afectiv

Dacă acceptăm convențiile narațiunii ulterioare (vezi p. 118) în raport cu evenimentele raportate, fie că acestea sunt veridice sau simulate, dacă pe de altă parte considerăm romanul ca un canal de comunicare asemeni celorlalte media (teatru, cinema, benzi desenate etc.) putem studia raporturile existente între enunțat (istorie) și enunțare (povestirea prin intermediul căreia cunoaștem istoria). Opoziția se situează esențialmente la nivelul prezentării faptelor. Vom distinge două tipuri de montaje pe care, în funcție de faptul dacă ordinea evenimentelor este conservată sau perturbată, le-am putea numi:

montaj	cronologic	montaj	afectiv
	narativ		expresiv
	logic		mitic, ideologic

Termenul de „montaj" este împrumutat din domeniul filmului. El se întemeiază pe recunoașterea efectului

Kouléchov-Moskoujine: două imagini succesive capătă o semnificație diferită în funcție de ordinea lor de apariție. Această constatare va duce la teoria posibilelor narative pe care o dezvoltă în special Bremond. Însă, opunând montajului logic (sau cronologic) montajele mitice sau ideologice, Todorov reamintește, pe bună dreptate, forța ne-spusului și a presupozițiilor logico-semantice subiacente oricărei creații literare. Între două secvențe narative, fie ele și doar juxtapuse, se va stabili neapărat o legătură de cauzalitate implicită, după vechea maximă: *„post hpc, ergo propter hoc"*.

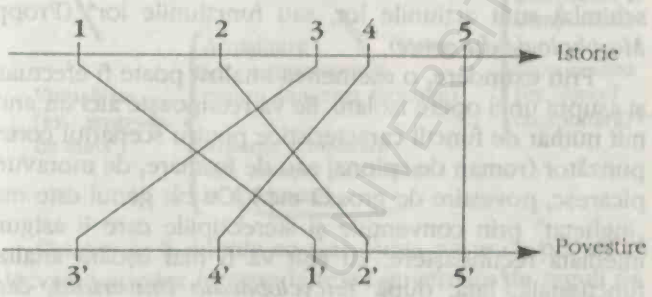
Montajul cronologic, sau doar logic este linear: în *Boule de suif*/Bulgăre de seu (ca în cea mai mare parte a nuvelelor lui Maupassant), succesiunea temporală a mișcărilor spațiale este strict respectată. Diligența părăsește orașul Rouen, este temporar blocată la un releu de poștă de către prusaci, apoi își reia drumul în direcția Dieppe, după intervenția providențială a eroinei eponime.

La Duchesse de Langeais de Balzac oferă un montaj mult mai „romanesc", sentimental: etapele sunt aici cele ale inimii. Am putea vorbi despre o compoziție muzicală într-atât variază tonalitatea povestirii de la o mișcare la alta. Cronologia evenimențială poate fi reprezentată prin următoarea schemă:

1	2	3
1816 căsătoria	1818: legătură fugară	cinci ani de absență	1823 iubitul o regăsește retrasă într-o mănăstire în Spania

4	5
El „revine imediat în Franța"	„La câteva luni după sosirea lui": moartea ducesei

Ordinea acestor evenimente este diferită în povestire: „Iată faptele în întreaga lor simplitate pozitivă. După fapte vor veni emoțile." Balzac începe *in medias res*, prin acțiune. Apoi abordează geneza pasiunii. În sfârșit, intriga se reia, pasiunea și acțiunea se conjugă și ajung... la moartea eroinei mereu îndrăgostite. Din acel moment procesul narativ poate să se rezume într-un tablou ce reia schema precedentă:



În acest desen, elaborat pe baza modelului lui Ricardou[1], se observă că evenimentele „reale" sunt plasate pe *prima* dreaptă (deci *anterior* modului în care au fost aflate din povestire). Este rezultatul unei manipulări posterioare lecturii. În realitatea textului, în literatura lui, numai cel de al doilea decupaj este pertinent în măsura în care este direct comandat de enunțare. Prima dreaptă corespunde unui ipotetic referent din afara textului, cel de al treilea termen al triunghiului saussurian care scapă, de fapt, domeniului semiologiei literare. De aceea se poate pune întrebarea dacă o astfel de construcție este adecvată. Nu întreține ea iluzia unei posibile lecturi veriste pe care teoria și practica romanului modern au condamnat-o, pe de altă parte?

1. Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, „Temps de la naration, temps de la fiction", Le Seuil, 1967.

5.2. Sistemul povestirii

Analiza unei povestiri înseamnă în mod ideal să descompui povestirea în atomi narativi după ce a fost delimitat un corpus omogen. Secvențele reținute corespund unor acțiuni, unor „roluri" relativ independente de personajele care le întrupează: „ceea ce se schimbă sunt numele (și în același timp atributele) personajelor; ceea ce nu se schimbă sunt acțiunile lor, sau funcțiunile lor" (Propp, *Morphologie du conte*).

Prin extindere, o asemenea analiză poate fi efectuată și asupra unei opere izolate. Se va recunoaște aici un anumit număr de funcții caracteristice pentru scenariul corespunzător (roman de spionaj sau de formare, de moravuri, picaresc, povestire de groază etc.). Cu cât genul este mai „înghețat" prin convențiile și stereotipiile care îi asigură imediata recunoaștere, cu atât va fi mai ușoară analiza funcțională. Iată, după *Encyclopaedia Universalis,* care sunt elementele esențiale la care s-ar putea reduce majoritatea romanelor polițiste:

„Una din structurile fundamentale ale romanului polițist: după descoperirea unei crime inexplicabile vine examinarea mobilurilor de către poliția oficială, apoi arestarea unui prim vinovat și scepticismul detectivului particular care își urmează propria anchetă; intervine o nouă crimă, care îl dezvinovățește pe primul inculpat; în sfârșit, adevăratul vinovat (absolut neașteptat) este arestat de către detectivul particular."

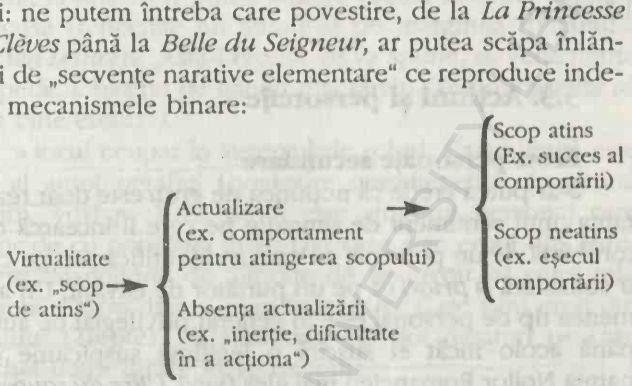
Nu este o întâmplare că Claude Bremond, studiind *Logique de possibles naratifs*[1], ajunge la o concluzie în formă de tautologie:

„Tipurilor narative elementare le corespund astfel formele cele mai generale ale comportamentului uman.

1. Claude Bremond, în *Communications* nr. 8, Le Seuil, 1966.

Munca, greşeala, contractul, capcana etc., sunt categorii universale."

Generalitatea modelului depăşeşte speranţele analistului: ne putem întreba care povestire, de la *La Princesse de Clèves* până la *Belle du Seigneur,* ar putea scăpa înlănţuirii de „secvenţe narative elementare" ce reproduce indefinit mecanismele binare:



Oricare ar fi dubiile ce s-ar putea naşte cu privire la adecvarea acestor ipoteze la texte guvernate de reguli de asociere ce nu se înscriu în reperele tradiţionale ale unei logici carteziene *(À la recherche du temps perdu, Le Voyeur, Le Procès-verbal...),* trebuie să recunoaştem interesul teoretic pe care ele îl prezintă. Un basm (*Cendrillon*/Cenuşăreasa, de exemplu) apare ca realizare a schemei:

$$A \longrightarrow \text{încercări} \longrightarrow \text{succes} \longrightarrow A' > A$$

$$\text{în timp ce} \longrightarrow B \longrightarrow \text{încercări} \longrightarrow \text{eşec} \longrightarrow B' = \frac{1}{A}$$

(unde A este Cenuşăreasa, B surorile cele rele).

L'Enfance d'un chef, de Jean-Paul Sartre, ilustrează înlănţuirea de idei clasică:

1. Starea iniţială: copil.
2. Forţă perturbatoare: încercări calificative.
3. Dinamică: destin de îndeplinit.
4. Forţă echilibrantă: succesul şi preamărirea.
5. Starea finală: şeful.

Această structură canonică în cinci faze, își dovedește în acest caz caracterul deplin parodic după romanul de formare care constă în a justifica eroul prin isprăvile lui bărbătești.

5.3. Acțiuni și personaje

Erou/personaje secundare

S-ar putea crede că noțiunea de *erou* este doar rezultanta unui sentiment de simpatie pe care îl încearcă cititorul față de un personaj cu care se identifică sau pe care îl consideră *a priori* ca pe un purtător de cuvânt. Un asemenea tip de personaj este în general privilegiat de autor, până acolo încât el suscită o legitimă suspiciune din partea Noilor Romancieri mai ales (vezi *L'Ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, Gallimard, 1956). În ce constă acest privilegiu? Dacă este vorba de o simplă valorizare socio-culturală sau morală, aceasta nu privește studiul semiotic al textului propriu-zis. Dacă, dimpotrivă, este vorba de un ansamblu de semne reperabile la nivelul formal, deosebirea resimțită intuitiv poate fi atunci analizată în mod riguros. Cercetarea eroului părea deja pertinentă pentru Tomachevski, atât pe plan metafizic cât și pe plan psihologic, ca și pentru Mauriac[1], dar și în perspectiva unei analize funcționale:

„Autorul poate atrage simpatia către un personaj al cărui caracter în viața reală ar putea provoca cititorului un sentiment de respingere și dezgust. Raportul emoțional față de erou rezultă din construcția estetică a operei și numai în formele primitive acesta coincide cu codul tradițional al moralei și al vieții sociale."[2]

1. François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, 1933.

2. *Théorie de la littérature*, *op. cit.*, p. 295.

Eroul se recunoaște după:

• apariția lui în text. De cele mai multe ori va fi primul numit; eroina va fi prima femeie văzută sau mai degrabă descrisă (reflecțiile lui Stendhal pe marginea romanului *Lucien Leuwen:* „Asta-i eroina, se va spune, se vede foarte limpede. Obiecție de gândit mai târziu. Trebuie așadar să arăt bine eroina").

• locul ocupat în sistemul de roluri. Cazul limită este cel al autobiografiei (povestire omodiegetică, focalizată intern, vezi p. 107): eroul este singurul personaj care coincide cu persoana întâi. Dar care este eroul din *Mandarins*/Mandarinii de Simone de Beauvoir, al cărei titlu anunță dintr-o dată o pluri-focalizare? Care sunt eroii din *Degrés*? (Trepte). Narantul sau cei doi naratori pe care Michel Butor îi face să se exprime?

• cantitatea și selecția de semne stilistice care indică personajul ca principal. Această retorică a desemnării se poate observa sub două aspecte:

– supraabundența de semne: procedeu de emfază, convergență a diverselor puncte de vedere. Este ceea ce Michel Zéraffa[1] numește personaj „rotund" spre deosebire de personajul „plat";

– economia de semne. „Densitatea" personajului vine atunci din neutralitatea lui, din aptitudinea de a fi investit cu semnificații multiple. Françoise Sagan recunoaște preferința ei pentru acest procedeu: „Nu-mi place să-mi descriu fizic eroinele. Trebuie ca ele să se poată contura în imaginația cititorului."

Personajele și raporturile lor

Personajul literar se definește mai ales în funcție de legăturile ce se țes în interiorul povestirii. Referința la surse, descifrarea pornind de la „chei" sunt parțial caduce și nu pot decât să întrețină o confuzie inoportună între

1. Michel Zéraffa, *La Révolution romanesque*, 10/18, UGE, 1972.

persoană (reală) și personaj (imaginar). Studiind „o antropologie mitică: sistemul de personaje în *Thérèse Raquin*[1]", Henri Mitterand a arătat de exemplu că ar fi inutil să studiem caracterul eroilor zolieni referindu-i la modele veridice: portretul trimite de fapt la un ansamblu de colocații izvorât dintr-o știință fizionomică atunci la modă și se limitează la amplificarea aspectelor ei simplificatoare.

De asemenea, în *La Condition humaine,* fiecare actor al dramei întruchipează o atitudine revoluționară specifică: Tchen, teroristul, se definește în raport cu Katow, profesionistul, Hemmerlich, martirul, etc. La Roger Vailland, rolul lui François Lamballe se limpezește în lumina celui al lui Frédéric, comunist fervent (*Drôle de jeu*/Joc straniu). Exemplele s-ar putea multiplica la infinit.

Dar alte cupluri se formează la nivelul personajelor secundare. Stendhal îl opune pe M. de Goello, „un tânăr blond, sec și rece" lui L. Roller „un tânăr solid cu părul negru și lins" (Lucien Leuwen). Ne-am putea întreba dacă această înlănțuire de opoziții binare-erou/personaje secundare – și în interiorul acestui prim dualism moral o a doua distincție fizică, chiar animale pentru personajele secundare – nu este una din legile cele mai generale ale zămislirii personajelor în romanul clasic și una din condițiile lizibilității acestuia.

Ierarhiile semantice (calități sau defecte, sufletești și trupești) și retorice (structuri sintactice complexe vs sisteme metonimice sau metafore stereotipe) completează această viziune maniheistă a universului romanesc plasând individul-erou în centrul unei rețele de relații fără reciprocitate, un fel de cosmogonie armilară la periferia căreia gravitează personajele secundare, marionetele sau, cum spune Mauriac, nu fără dispreț și apropo, „actorii de mâna a doua".

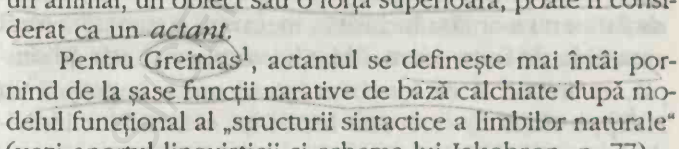
1. *Le Discours du roman, op. cit.*

Modelul actanțial

Așadar, o povestire poate să funcționeze independent de personajele care sunt, se pare, interschimbabile: dna Bovary ar păstra semul bovarism. Acesta va fi întruchipat de un bărbat. Henry în prima, Frédéric în a doua *Éducation sentimentale. Le Mur*/Zidul pune în scenă „cinci mici derute – tragice sau comice – în fața lor cinci vieți". Fie că personajele sunt respectiv Pablo, Ève, Pierre, Lulu sau Lucien Fleurier, asta nu schimbă nimic în semnificația filozofică a fiecăreia din aceste nuvele ale lui Sartre. La Beckett, la Le Clézio, personalitatea individuală se dizolvă într-atât încât „eroul" nu mai este desemnat decât printr-o inițială (M, H) sau un antroponim abstract: *Adam*. Într-o nuvelă ca *La Ficelle*/Sfoara de Maupassant, obiectul care dă numele titlului joacă un rol tot atât de important ca și ființele omenești (normanzi caricaturizați) în jurul cărora se *înnoadă*, în mod autoreferențial, intriga. Unul din actorii principali din *Enfants terribles*/Copiii teribili, de Jean Cocteau, este un obiect sferic, pe rând bulgăre de zăpadă sau bulgăraș de drog, element perturbator lansat de elegantul Dargelos *„răsfățatul* colegiului", de unde și dublul paronomastic al autorului însuși.

Desgolit de caracterizările sale individualizante, eroul acțiunii, indiferent dacă este vorba de o ființă omenească, un animal, un obiect sau o forță superioară, poate fi considerat ca un *actant*.

Pentru Greimas[1], actantul se definește mai întâi pornind de la șase funcții narative de bază calchiate după modelul funcțional al „structurii sintactice a limbilor naturale" (vezi aportul lingvisticii și schema lui Jakobson, p. 77)



1. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1961, p. 180.

Se va observa că acest model actanțial este perfect adecvat descrierii raporturilor interpersonale într-un roman ca cel al lui Tristan unde ar avea următoarea schemă:

ACTANȚI	ACTORI
Expeditorul	soarta (benefică sau malefică)
Obiect	Isolda cea blondă
Asociați	regele Marc, Brangien
Subiect	Tristan
Opozanți	mișeii, Frocin, Isolda cu mâinile albe
Destinatari	legal: regele Marc; pasional: cuplul fatal.

Relația dorinței este simbolizată prin filtru. Un același personaj poate ocupa două funcțiuni: rolul său actanțial se dedublează; acesta este cazul regelui Marc a cărui ambiguitate a putut suscita tot felul de controverse și interpretări.

Chiar dacă are meritul de a sublinia rolul prevalent al structurilor limbii în organizarea universului ficțiunii, analiza actanțială riscă totuși să se lovească foarte repede de limitele pe care nu se poate să nu le suscite un model prea sistematic. *Manon Lescaut, La Vie Marianne, Sous le soleil de Satan* nu s-ar lăsa închise în mecanica riguroasă a unui ansamblu de forțe active. Chiar într-o poveste atât de simplă, va trebui să ne întrebăm întotdeauna, împreună cu Philippe Hamon, care este incidența caracterelor individuale asupra dezvoltării intrigii:

„Dacă o povestire aduce în scenă un *rege* sau un *cioban,* va trebui să știm dacă el va deține axa *sexului,* a *vârstei* sau a *ierarhiei sociale,* sau mai multe din aceste axe în același timp.[1]"

1. Philippe Hamon, „Pour un statut sémiologique du personnage", *Littérature,* nr. 6, Larousse, 1972.

Noțiunea de actant nu ar trebui să șteargă noțiunea de personaj și nici să facă să se uite importanța studierii caracteristicilor sale.

6. POETICĂ ȘI NARATOLOGIE

Ce este aceea „poetica"? Care este obiectul ei? Ce legături unesc naratologia și poetica? În *Qu'est-ce que le structuralisme?*/Ce este structuralismul?, Tzvetan Todorov amintește ce nu este și ce se vrea *Poetica:*

„Scopul acestui studiu nu este acela de a articula o parafrază, un rezumat sistematic al operei concrete, ci acela de a propune o teorie a structurii și a funcționării discursului literar, o teorie care prezintă un tablou de posibilități literare, așa cum operele literare existente apar ca niște cazuri particulare realizate[1]."

Deci poetica se interesează de formele literare în general și nu de singularitatea unei anume opere în particular. Dar obiectul ei nu rămâne conform dorinței lui Roman Jakobson, o reflectare asupra a „ce anume face dintr-un mesaj o operă de artă[2]", cu alte cuvinte asupra funcției estetice a limbajului sau, mai mult, asupra *literarității* sale.

A vorbi pentru a informa ține de lingvistică, de retorică sau de pragmatism. Intenția, rezultatul artistic al limbajului pun în operă o poetică. Aceasta poate fi *normativă* (cazul celor mai multe dintre „artele poetice") sau simplu *descriptivă* (tendința cea mai răspândită la ora actuală).

1. Tzvetan Todorov, *Poetique*, T. II de *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Le Seuil, 1968.

2. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale, op. cit.*, reluat de Gérard Genette în *Fiction et diction*, Le Seuil, 1991.

Această descriere, care nu exclude nici subiectivismul, nici fenomenele de modă, nici riscurile proiecției involuntare căci ea se bazează pe una din funcțiile cele mai bogate ale limbajului, se străduie să scape vagului criticilor impresioniști ca și comentariilor pline de umor, uneori strălucitoare dar înotdeauna neverificabile. Ea evită în aceeași măsură și aporiile istoriei literare.

Astfel, ea se alătură de preferință unei analize a structurilor și a tehnicilor: este vorba de o *semiotică textuală*. În domeniul romanului, acest studiu formal își găsește cu precizie rădăcinile în cartea lui Percy Lubbok, *The Craft of Fiction*/Meșteșugul ficțiunii (1921), al cărei titlu este explicit. În comparație cu *The Art of Fiction de Henry James* (vezi p. 32), interesul se deplasează de la rezultatul estetic spre uneltele de creație.

Naratologia este un fel de „poetică restrânsă", limitată la faptul romanesc. Astfel, sistemele de focalizare (cine vede? cine vorbește?), tipologia monologurilor interioare privesc naratologia; noțiunea de personaj, dimpotrivă, ar putea fi exclusă, în măsura în care producția de sens, în acest caz, nu depinde exclusiv de limbajul romanesc. Naratologia se vrea sistematică. Ca orice sistem, ea păcătuiește prin exces de teoretizare. Totuși, eforturile metodologice pe care le-a întreprins ea au permis criticii literare să câștige în precizie și în credibilitate, ceea ce nu este de neglijat. Clasificările punctelor de vedere, ale instanțelor narative, ale reprezentărilor de timp apar de acum înainte ca domenii larg explorate, susceptibile să câștige pe lângă cercetători un consens relativ, dacă nu o adeziune absolută.

6.1. Instanța narativă

Problema cea mai directă, dacă nu și cea mai ușor de rezolvat, este să-ți pui întrebarea cui îi aparține *vocea* povestirii: „Cine vorbește?" Dacă nu se ia în considerare

această întrebare, simțul comun ar avea tendința să afirme „autorul ne spune că", cu prețul unei identificări nepotrivite a cuvintelor și actelor personajelor cu situațiile trăite și gândurile persoanei reale: scriitorul. Este suficient să observăm modul de funcționare a „ambreiajelor" narative ale oricărui text, oricât de scurt ar fi, pentru a evita acest tip de eroare, cu atât mai răspândit cu cât este întreținut de o anumită formă de „critică" mai mult mediatică decât literară, avidă de detalii autobiografice și de confidențe personale.

Să luăm nuvela *Madame Baptiste*. Pentru a scurta cât mai mult, nu vom reține decât elementele ce privesc direct studiul instanțelor narative.

> Când intrai în sala de așteptare a gării din Loubain, prima privire mi-o îndreptai spre ceas. Aveam de așteptat două ore și zece minute expresul de Paris (...)
> Vederea unui dric fu o ușurare pentru mine. Însemna un câștig de cel puțin zece minute (...)
> Întrebai: „Este desigur o înmormântare civilă, nu?" (...)
> Amabilul meu vecin îmi mărturisi în șoaptă: „Oh! e o-ntreagă poveste" (...) Și începu:
> (Urmează povestea vieții și sinuciderii doamnei Hamot, născută Fontanelle, violată de un argat pe nume Baptiste.)
> Povestitorul tăcu (...)
> Și nu regretai că urmasem convoiul.

Nuvela este semnată: Maufrigneuse. Editorul, sau prezumtivul autor, se ascunde deci în spatele unui pseudonim. Autorul real (căruia acest nume de împrumut îi servește ca alibi) este Guy de Maupassant.

Cine este aici persoana întâi? Cu siguranță, nu Maupassant, care ține să rămână absent și căruia nu i-am aduce insulta de a crede că vederea unei înmormântări l-ar bucura. Cel care scrie este un personaj fictiv, care trece printr-un oraș imaginar (Loubain), și care introduce aici adevărata povestire, cea a „amabilului vecin", narator

secundar. Povestirea lui, intercalată în cea precedentă, se adresează teoretic primului narator, chiar dacă amândoi vizează oricum un narant potențial: cititorul (abonații la *Gil Blas* sau posteritatea).

În această povestire de câteva pagini se manifestă, comunică și uneori se suprapun mai multe instanțe narative. Unele, de exemplul autorul, sunt reale. Cititorul însuși ca participant – cel puțin tacit – la contractul comunicațional este co-enunțiatorul povestirii pe care o (re)învie cu fiecare act de lectură. Ceilalți sunt autori simulați. Primul pare să scrie o relatare pentru un destinatar abstract; al doilea se limitează la a vorbi: este un „povestitor" care narează... „o-ntreagă poveste"! Dacă folosim terminologia propusă de Genette, amândoi sunt *„omodiegetici:* fac parte din universul ficțiunii pe care o relatează, exprimându-se fiecare la persoana întâi. Povestirea celui de al doilea, introdusă de cea precedentă, este *metadiegetică* în raport cu aceasta. În *Boule de suif,* instanța narativă (autorul însuși, care nu participă la acțiunea pe care o descrie) ar fi *extradiegetică.* Și, pentru a încheia într-o notă, vai, ușor sumbră, să adăugăm că dna Baptiste, personaj fictiv este *eterodiegetică* raportat la naratorul prim în măsura în care, moartă fiind, ea nu întreține *de facto* nici un raport de contiguitate cu acesta[1]. Ne aflăm într-o situație asemănătoare cu cea în care Alphonse Daudet, exprimându-se la persoana întâi, adresează unui cititor parizian povestea papei și a măgarului său, întâmplare la care, desigur, nu a participat direct. *(„La mule du Pape", Les Lettres de mon moulin).*

6.2. Cele trei tipuri de focalizare

Noțiunea de punct de vedere interesează *modul* de enunțare. Se referă desigur la punerea unor întrebări ca

1. Vezi G. GENETTE, „D'un récit baroque" în *Figures II,* Le Seuil, 1969 și „Discours de récit", în *Figures III,* Le Seuil, 1972.

„Cine vede? Din ce perspectivă? Într-un raport imediat cu realitatea sau respectând o anumită distanțare?" Orice romancier se întreabă cât poate acorda exprimării propriei personalități în trama operei sale, în ce măsură urmele enunțătorului („intruziunile" autorului) pot ajunge la suprafața enunțatului. Astfel, Marguerite Yourcenar recunoaște că preferă procedeul povestirii la persoana întâi, chiar și într-un roman istoric, pentru că acesta elimină punctul de vedere al autorului. Totodată este vorba despre un concept ambiguu atât timp cât ne limităm la a opune zelatorilor subiectivității simpla dogmă a unei obiectivități suverane. Cercetările lui Georges Blin[1], Jean Pouillon[2], Tzvetan Todorov[3], Gérard Genette[4], Jaap Lintvelt[5], se pot rezuma în tabelul de mai jos:

1. Focalizare zero (Genette): „privirea lui Dumnezeu".
   Viziune pe la spate (Pouillon).
   Narator > personaj (Todorov).
   Tip auctorial (Lintvelt).
2. Focalizare internă: conștiința unui subiect martor.
   Viziune cu.
   Narator = personaj.
   Tip actorial.
3. Focalizare externă: privirea, pur obiectivă, nu aparține nimănui;
   Tehnica „comportamentismului".
   Viziune din afară.
   Narator < personaj
   Tip neutru.

1. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1953.
2. Jean Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, 1954.
3. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Le Seuil, 1971.
4. Gérard Genette, Figures III, Le Seuil, 1972.
5. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Corti, 1981.

N.B. Mieke Bal remarcă și critică pe drept ușoara lipsă de proprietate a terminologiei genettiene: „În al doilea tip, personajul focalizat vede, în al treilea tip el nu *vede,* ci *este văzut.* Astfel, nu mai este vorba despre o diferență între instanțele „care văd" ci între obiectele viziunii[1]"...

Ordonarea perfectă a acestei scheme tripartite nu trebuie să ne facă să uităm că în practică lucrurile sunt mai suple și mai complexe totodată. După ce personajul principal a fost introdus (Étienne Lantier în *Germinal,* de exemplu) și definit ca erou, punctul de vedere adoptat este în general al acestuia ori, în lipsă, cel al fiecăruia dintre personaje. Se trece, deci, de la un punct de vedere zero, omniscient, al tehnica numită „realism subiectiv" al cărui centru nu mai este cel al autorului ci al protagoniștilor povestirii. Cea mai mare parte a romanelor secolului XIX folosesc astfel focalizarea internă cu centru variabil.

6.3. Situația narativă

Este oare necesar ca la sistemele precedente să adăugăm noțiunea de „situație narativă" care, bazându-se pe combinarea de voci și modele, este rezultanta literară, în act, a unor modele ideale? Trebuie remarcat de la bun început că și în acest caz se poate face simțită tirania manipulării teoretice. Gérard Genette, de exemplu, nu ezită ca în *Nouveau discours du récit* (Seuil, 1983), să stabilească o nouă combinatorie cu trei tipuri de începuturi ținând cont de niveluri, relații narative și tipuri de focalizare (Vezi tabelul de mai jos).

1. Mieke Bal, *„Narration et Focalisation", Poétique* nr. 29, Le Seuil, febr. 1977, p. 113.

Relație / Nivel	Focalizare	Eterodiegetică	Omodiegetică
Extra-diegetică	0	*Tom Jones* (Fielding)	*Gil Blas* (Lesage)
	Internă	*Portretul unui artist* (Joyce)	*Foamea* (Knut Hamsun)
	Externă	*The Killers* (Hemingway)	*Străinul (?)* (Camus)
Intra-diegetică	0	*Curiosul impertinent* (în *Don Quijote* de Cervantes)	
	Internă	*L'Ambitieux par amour* (în *Albert Savarus* de Balzac)	*Manon Lescaut* (Abatele Prévost)
	Externă		

Se justifică această suprasolicitare clasificatorie? Sunt exemplele reținute semnificative sau este vorba doar de niște curiozități muzeologice? Unele casete rămân goale: se pare că teoria depășește realitatea! Cât despre romanul lui Camus, este el pus la locul cuvenit?

Enunțătorul povestirii (Meursault) ilustrează un paradox tehnic și Genette explorează toate posibilitățile înainte de a opta pentru prima, cea mai puțin rea se pare.

De fapt, există următoarele posibilități:

– focalizare externă la persoana întâi;

– narațiune omodiegetică neutră;

– focalizare internă cu o paralipsă aproape totală a gândurilor.

O astfel de balizare a povestirii poate să pară excesivă: să nu fie naratologul decât un simplu funcționar de la cadastru condamnat să cadrileze aleile creației literare? Vom nota că în acest caz precis, problemele ridicate de Genette aduc o nouă lumină. Eroul-narator din *L'Étranger,* Mersault, „povestește ce face și descrie ce vede dar nu spune (nu *ce gândește* ci) *dacă gândește ceva*". Vorbirea amfigurică voită și precauțiunile din ultima frază arată că poetica și critica se întâlnesc. O analiză naratologică riguroasă permite de fapt să se evite judecățile arbitrare. Este imposibil să știm dacă Mersault are o conștiință pe care o reduce la tăcere sau nu o are. Formula lapidară a lui Sartre pentru care eroul absurd, moștenitor al neorealismului american, ar fi comparabil cu o sticlă „transparentă la lucruri și opacă la semnificații[1]" are meritul conciziunii dar corespunde unei lecturi ce nu respectă *originalitatea pactului narativ* propus de Camus.

Situația narativă care rezultă din suprapunerea parțială a două registre: cel al expresiei (literare) și cel al modalităților viziunii, nu este niciodată constantă, definitiv stabilită. Un roman „tradițional" *(Le Père Goriot, Mont-Oriol, L'Or)* începe de obicei cu o narațiune extradiegetică și reînnoadă rapid o focalizare internă. „Povestirea vorbirii" (Jules Verne: *Les Révoltés de la Bounty,* François Mauriac: *Le Sagouin)* șterge temporar prezența naratorului ori a naratorilor; personajele sunt cele care se exprimă direct. Romanul epistolar, făcând să intervină mai mulți emițători, multiplică punctele de vedere și instanțele narative; la fel se întâmplă dacă este vorba de o povestire simultană *(Le Sursis de Sartre)* sau de reunirea, sub formă de dosar, a unor documente ce provin din surse diferite: Gide, *Les Faux-Monnayeurs.* În *La Dentellière* de Pascal Lainé, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier sau în *Le Dîner en*

1. J.P. Sartre, *„Explication de L'Étranger"*, în *Situations I,* Gallimard, 1947.

ville/Cină în oraș de Claude Mauriac, romancierul alternează punctele de vedere și-sau instanțele narative.

Cât despre romanele ce se scriu în prezent, este greu de stabilit dacă ele corespund unei narațiuni efective, unui soliloc, unui monolog interior, unei reverii poetice sau unei meditații filozofice. Ambiguitatea situației narative apare din plin în texte destul de diverse cum sunt *Pilote de guerre* (Saint-Exupéry) *Désert* (Le Clézio) sau *Splendid Hôtel* (Marie Redonnet). Dar sunt ele romane? Sistemul de reprezentare pe care îl propun ele este prea neobișnuit pentru ca publicul să le considere ca atare și fără îndoială că nici autorii lor nu susțin acest lucru. Editorii ezită între lipsa unei menționări și o timidă apariție a etichetei „roman" pe o copertă.

Efectul *jalousie*

Numeroase romane ce aparțin Noului Val explorează ambivalența pactului narativ. Titlul romanului lui Robbe-Grillet, *La Jalousie*/Gelozia instalează de la bun început pe cititor în echivoc. De fapt, cuvântul este polisemic și dicționarele atestă cel puțin două accepțiuni. Una se raportează la viața imaginară: cealaltă ține de lumea obiectelor:

> Jalousie:
> 1. Sentiment dureros care provoacă în cel care îl simte cerințele unei iubiri frământate, dorința de posesie exclusivă a persoanei iubite, teama, bănuiala sau certitudinea infidelității acesteia.
> 2. Grilaj de lemn sau metal prin care poți vedea fără să fii văzut.
>
> *Le Petit Robert 1*

De fapt, Robbe-Grillet joacă o continuă partidă de-a v-ați ascunselea cu cititorul, joc a cărui miză este dezvăluirea identității naratorului. Acesta, fiind absent în calitate de personaj, are un punct de vedere omniscient. Și cu toate acestea el este actorul și nu autorul ficțiunii. Dacă

ne este permis acest oximoron, situația lui este etero-omodiegetică, sau transdiegetică, varietate androgină ce ar trebui adăugată ca ultimă noutate în tabelele naratologice! Așadar, „școala privirii" atinge în *La Jalousie* o asemenea acuitate încât obiectivitatea maximă sfârșește prin a se confunda, cu contribuția curburii spațiului literar, cu subiectivitatea absolută.

Pronumele folosit pentru a desemna centrul narațiunii este impersonalul „on". Acesta corespunde ochiului unui observator abstract, acel „je-néant" despre care vorbește Bruce Morrissette[1].

Încetul cu încetul, atenția extremă acordată celor mai mici fapte și gesturi ale lui A..., personaj central dar nu și principal al textului, lasă să se înțeleagă că această *ocularizare* este fapta unui voyeur, a unui maniac, a unui gelos. Cel care spionează – și descrie – este deci soțul. Iată cheia acestei cărți: pe lângă Franck (presupusul amant), autorul prezintă acest al treilea personaj, schițat în gol. Mereu exclus din enunț, este de fiecare dată prezent în enunțare căci el este sursa discursului, a povestirii ori a monologului interior, rod al gândurilor lui pline de neliniște și al delirului său interpretativ. La întrebările „Cine vede?" și „Cine vorbește?", ar trebui poate să adăugăm o alta: „Cine gândește?".

6.4. Temporalitatea

Timpurile verbale

Pe plan gramatical, semnificația timpurilor verbale depinde în mod esențial de folosirea lor în contextul narativ. Rolul lor este, fără îndoială, mai puțin acela de a indica un proces cronologic (în sensul triadei trecut-prezent-viitor)

1. Bruce Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, ed. Minuit, 1963.

cât o opunere a punctelor de vedere ori a instanțelor narative. Astfel Weinrich pornind de la o analiză a contrastelor temporale, aduce o nouă lumină asupra fragmentului următor din *La Femme adultère* de Camus.

> De câtva timp o muscă pricăjită *se-nvârtea* prin autocarul ale cărui ferestruici erau totuși deschise. Lucru insolit, umbla de colo-colo fără nici un zgomot, într-un zbor extenuat. Janine o *pierdu* din ochi, apoi o *văzu* aterizând pe mâna nemișcată a soțului ei. Se lăsa frig. Musca *tremura* la fiecare rafală de vânt încărcată cu nisip ce scârțâia izbindu-se de geamuri. La lumină, vehicolul *da înapoi, se legăna, înainta* cu greu, Janine își privi soțul.
>
> ALBERT CAMUS, *La Femme adultère*, ed. Gallimard

Harald Weinrich constată că schimbarea timpurilor funcționează la începutul povestirii ca semnale ce permit cititorului să presupună care va fi ierarhia personajelor. De fapt, fiecare trecere de la imperfect la perfect simplu este însoțită de o schimbare a subiectului verbului. Așadar, cititorul se poate aștepta ca autorul să dea rolul de vedetă subiectului combinat cu perfectul simplu: Janine, astfel desemnată ca „femeia adulteră"[1].

Cu alte cuvinte, aceste semne sintactice pot avea o consecință asupra repartiției discurs/povestire. „Janine își privi soțul" ține efectiv de o povestire cu focalizare externă. „Se lăsa frig", care împrumută imperfectul expresiei stilistice a stilului indirect liber, corespunde fie unui „discurs trăit", fie unei descrieri. Imperfectul neutralizează semnele formale care ar permite deosebirea între enunțarea făcută de autor și gândurile personajului: monologul interior este el însuși narativizat, doar dacă nu cumva se consideră că povestirea este asumată de conștiința unui

1. HARALD WEINRICH, *Le Temps*, Le Seuil, 1973.

actor-martor, omodiegetic, ajungându-se fără îndoială la același lucru.

Am putea extinde ideea lui Weinrich și să considerăm că, pe plan istoric, utilizarea generalizată a prezentului marchează în zilele noastre o nouă etapă în acel efort al romanului de a se elibera de stereotipiile create de maeștrii realismului? „Balzac, Flaubert, Zola și până la Proust sunt la antipozii acelui stil viol la perfectul simplu atât de îndrăgit de Voltaire. Dacă proza secolului al XVIII-lea poate fi pusă sub semnul perfectului simplu, asupra prozei narative a secolului al XIX-lea domnește imperfectul. Ce să spunem despre secolul al XX-lea, din această perspectivă?"

Lăsând la o parte aspectele morfo-sintactice pentru secvențe mai ample, abordarea naratologică studiază reprezentarea temporalității urmărind categoriile de ordine, durată și frecvență.

Ordinea

Reperele cronologice abundă în literatura romanescă clasică. Exemplul cel mai obișnuit poate fi dat de începutul romanului *Une vie*: cititorul află întâmplător data când se desfășoară povestea atunci când Jeanne, tânăra eroină a lui Maupassant, notează ziua în calendarul ei: „Luă de pe perete cartonașul împărțit în luni și având în mijlocul unui desen,înscris cu cifre aurii, anul curent, 1819. Apoi bifă cu creionul primele patru coloane, subliniind fiecare nume de sfânt până la 2 mai, ziua ieșirii ei din mânăstire."

Zola este la fel de precis: „Omul plecase din Marchiennes către ora două". Este de asemenea, mai direct: «Ceasul cu cuc din sală bătu ora patru» *(Germinal)*. Dimpotrivă, cititorul are nevoie de multă abnegație și de perseverență pentru a reconstitui acel puzzle temporal imaginat de Michel Butor în *L'Emploi du temps*. Fiecare subtitlu indică perioada tratată. De exemplu, *septembrie, iulie, martie* semnifică faptul că la 4 septembrie, naratorul își recitește

însemnările din 3 iulie referitoare la un eveniment ce s-a petrecut în martie!

Cultul exagerat al datării este caricaturizat în *L'Arrache-coeur,* unde Boris Vian face ca mai multe capitole să înceapă prin indicații temporale de o precizie fantezistă: „73 fevriun",„98 aprust" etc.

Povestirea este în general dată ca fiind ulterioară, timpul narațiunii este situat după momentul în care se desfășoară întâmplarea (în secolul al XIX-lea, adesea după zece sau douăzeci de ani, adică spațiul unei generații). Este vorba de o narațiune ulterioară. Dar aceasta poate să fie și *simultană* (cazul jurnalului sau al majorității romanelor contemporane), sau *intercalată,* fie când două evenimente sincrone sunt povestite succesiv, fie când diferite momente din trecut se întrețes, ca în *À la recherche du temps perdu.*

În sfârșit, narațiunea poate fi *anterioară:* este cazul anticipării. În *La Modification* de exemplu, Léon Delmont își imaginează pe tot traseul unui tren cum va fi apropiata întâlnire cu iubita lui, Cécile, la Roma (vezi p. 109).

O terminologie preluată din tradiția retoricii ne va salva și ne va permite să lămurim oarecum întrepătrunderile acestea ale povestirii. *Analepsa* servește pentru a desemna o revenire înapoi; *prolepsa,* o anticipare. Materia romanului citat, *La Recherche,* o constituie chiar suprapunerea amintirilor. Prevestirea destinului poate figura chiar în titlul romanului unde se citește în filigran prin semne premonitorii: indiciile date de Julien Sorel la începutul lui *Rouge et le Noir* sunt împrumutate din fatalitatea romantică dar au și forța determinantă a oracolului antic.

Durata

Cu certitudine, putem considera alături de Gérard Genette că există „o gradare continuă, începând cu această viteză infinită care este cea a elipsei, în care un segment zero al povestirii corespunde unei durate oarecare a

istoriei, până la încetineală absolută care este cea a pauzei descriptive, în care un segment oarecare din discursul narativ corespunde unei durate diegetice nule" *(Figures III)*. Totuși, pentru simplificare, vom reține sistemul teoretic următor în care TH desemnează timpul istoric (realitate sau ficțiune narată) și TR timpul povestirii (actul narativ).

• TR = TH

Scena, în general dialogată. Fiind în esență mimetică, ea realizează un fel de ecuație între timpul narațiunii și durata „reală". Ex.: scenele dialogate din *Jacques le Fataliste*. Acestei teatralizări a povestirii i se va opune cu folos utilizarea, generalizată în zilele noastre, a unui „prezent scenic" care corespunde interiorizării punctului de vedere: *Topologie d'une cité fantôme*/Topologia unui oraș fantomă (Robbe-Grillet), *Le Parc* (Philippe Sollers), *Moha le fou, Moha le sage*/Moha nebunul, Moha înțeleptul (Tahar Ben Jelloun) etc. nu sunt oare înainte de toate poeme românești?

• TR < TH

Sumarul, sau rezumatul. Aici este foarte puternic implicat punctul de vedere al naratorului. Ex.: penultimul capitol din *L'Éducation sentimentale*:

> Călători.
> Cunoscu melancolia pacheboturilor, recile treziri sub corturi, amețeala peisajelor și a ruinelor, amărăciunea simpatiilor întrerupte.
> Se întoarse.
> Frecventă lumea și trăi alte iubiri. Dar veșnica amintire a primei iubiri le făcu pe celelalte să pară insipide; și apoi era pierdută vehemența dorinței, însăși floarea simțirii. Scăzuseră și ambițiile lui spirituale. Anii trecură! și el îndura inactivitatea inteligenței și inerția inimii.
>
> GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*

Se pare că din acest pasaj care nu are nimic excepțional se poate deduce regula după care viteza povestirii ar fi invers proporțională cu durata reală (sau, dacă preferați: $TR = \frac{1}{TH}$).

• TH = n, TH = 0

Pauza, esențialmente descriptivă. Ex.: În *Bel-Ami* (II, 1), povestirea se întrerupe pentru a ceda locul unei lungi descrieri a Rouenului văzut de pe o colină din preajmă, reputată pentru priveliștea oferită. Cititorul își întrerupe lectura (sau sare această pagină) în același moment când călătorii își întrerup înaintarea. Sfârșitul pauzei (textuale și turistice) este enunțată de Maupassant cu o maliție care anticipează distanțarea ironică de un San Antonio:

> Vizitiul diligenței aștepta ca toți ceilalți călători să înceteze să se extazieze. Cunoștea din experiență durata admirației pentru toate soiurile de vizitatori.
>
> GUY DE MAUPASSANT, *Bel-Ami*

• TR = 0, TH = n

Elipsa marchează o mișcare narativă inversă celei precedente. Ex.:

> [Trei tinere lucrătoare sunt părăsite de iubiții lor]. Și izbucniră în râs. Fantine râde împreună cu celelalte. O oră mai târziu, când se întoarsè în camera ei, ea plânse. Era, așa cum am spus-o, prima ei iubire; i se dăruise acestui Tholymès ca unui soț, și sărmana fată avea un copil.
>
> VICTOR HUGO, *Les Misérables*. En l'année 1817

Exprimarea sentimentelor, reacțiile lui Fantine sunt absente; „ea plânse" funcționează ca o litotă: durerea ei este atât de mare încât scena ce ar fi putut-o reprezenta

este elidată. Efectul de prăbușire pe starea în care se află Fantine (aici se încheie cartea III) își trage de altfel întreaga valoare (melo)dramatică din „raccourci".

Frecvența

Ritmul povestirii (mai mult sau mai puțin lent, mai mult sau mai puțin vioi) poate fi descompus, tot dintr-o dorință de simplificare, urmând o tipologie cu trei termeni.

• Povestire *singulară*. Se povestește o singură dată ceea ce s-a petrecut o singură dată (ori, ceea ce înseamnă același lucru, de n ori ceea ce s-a petrecut de n ori), În *Candide* de exemplu: „buzele li se întâlniseră, ochii se aprinseră, le tremurară genunchii, mâinile li se răciseră".

• Povestire *repetitivă*. Se repetă de n ori ceea ce s-a petrecut o singură dată: explozia bombei atomice în *Hiroshima mon amour*. Obsesia ia când forma unui recitativ liric, când pe cea a unei „potențiale urmări" de la care se pornește în multiplicarea variațiunilor pe o temă constantă.

• Povestire *iterativă*. Se povestește o singură dată ceea ce s-a petrecut de n ori. Această modalitate narativă se apropie de sumar. Timpul verbal folosit este imperfectul. Ex.: „Este posibil, îi spunea el, dacă aș putea (...)" Acest dialog redă un discurs frecvent la domnul de Nemours. În acest pasaj din *La Princesse de Clèves*, este propusă o sinteză a conținutului.

3
Perspective și cercetări

1. LIMITELE TEORIEI LITERARE

Propunând această „inițiere" în roman, am dorit să arătăm diversitatea modalităților de abordare și a metodelor care au fost elaborate în decursul secolului și care au permis reînnoirea, uneori radicală, a studiilor literare.

Domeniile teoretice deschise de lingvistică, de structuralism și de „știința poeticii" sunt numeroase. Aceste discipline obțin rezultate variate și fără îndoială, chiar dacă sunt prea recente pentru a le putea evalua cu suficientă detașare, cercetarea continuă și dezbaterile la care dau naștere dovedesc atât interesul cât și problemele pe care le suscită.

În mod paradoxal, derivele metodologice cele mai surprinzătoare pot apărea tocmai prin analiza cea mai riguroasă a faptului literar. Nu este deloc greu pentru critica tradițională să transforme în derizoriu teoria unificată a scrisului *(Thune),* cauționată de Ricardou și care se manifestă sub forma unor explorări multiple (cacoscriptură, apiteză, congruație, sau hiperautoreprezentare). Proliferarea necontrolată de neologisme poate perturba lecturabilitatea (sic) *textică*! Dar fără a merge până la aceste excese pe

care unii le consideră caricaturale, numeroși cercetători au putut sucomba în fața maniei taxinomice, a înmulțirii vocabulelor erudite și a distinșilor bizantini ce justifică teama de apariția unui nou manierism intelectual.

Formaliștii ruși, anglo-saxonul „new criticism", structuralismul ceh din care s-au inspirat mai mult sau mai puțin teoreticienii francezi au dezvoltat gustul pentru o examinare foarte scrupuloasă a semnificantului și au restabilit o ordine salutară în confuzia ce domnea în studiile literare dominate de discursuri intuiționiste, atinse de presupuneri idealiste sau de postulate spiritualiste. Așadar, o reacție sănătoasă marcată de o curiozitate acută față de substanța literară: fonică, grafică, textuală. Dar asta face să se uite că romanul, ca orice altă formă de artă, n-ar trebui să fie redus la simplul produs al unei zămisliri mecanice: hipertehnicitatea teoriei literare nu poate explica decât aspectele formale ale creației romanești. De asemenea, trebuie remarcat caracterul tot mai abstract al naratologiei, îndepărtarea ei tot mai manifestă de realitatea literară, și poetica ale cărei preocupări par mai degrabă apte să surprindă suplețea enunțării, variabilitatea punctelor de vedere și diversitatea estetică a romanului, decât romanul însuși.

2. NOI CĂI PENTRU POETICA POVESTIRII

Afară plouă... Afară e frig... Afară e soare.

ALAIN ROBBE-GRILLET, *Dans le labyrinthe*, ed. de Minuit

La început conversația s-a învârtit în jurul diferitelor specii de tutun apoi a trecut, în mod firesc, la femei. Domnul cu ghete roșii îi dădu sfaturi tânărului: îi expuse teorii, îi

povesti anecdote, se dădu pe sine însuși de exemplu, spunând toate astea pe un ton părintesc, cu o distractivă ingenuitate a coruperii.
Era republican, călătorise, cunoștea culisele teatrelor, restaurantelor și ziarelor, ca și pe toți actorii celebri cărora le spune familiar pe nume; Frédéric îi împărtăși imediat proiectele lui iar el îl încurajă.

GUSTAVE FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*

Mă voi întoarce destul de mult în trecut înainte de a ajunge la această noapte faimoasă.
Femeia care ne va interesa acum era desigur excepțională. Voi încerca să vă fac s-o înțelegeți.
Le Moulin de Pologne este un domeniu de plăceri situat la cel mult un kilometru de cartierul nostru, înspre apus pe șosea. De fapt, promenada de la Belvue se află chiar deasupra ei. Dacă ai vrea ai putea să scuipi pe acoperișul castelului. Moara polonezului, de unde acest nume? Nimeni nu știe nimic despre asta. Unii pretind că un pelerin polonez ce mergea la Roma s-a stabilit cândva în acest loc într-o cabană.
Curând după căderea Imperiului, un oarecare Coste cumpără terenul, construi casa principală și dependințele care se văd și acum.

JEAN GIONO, *Le Moulin de Pologne*, ed. Gallimard

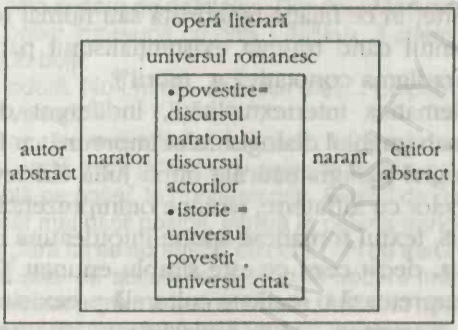
Universul lui Robbe-Grillet (primul fragment) este într-adevăr un labirint pentru cititor. Înțelesul sintagmelor citate, care se anulează reciproc, este imposibil de decelat. Formularea, deși posibilă pe plan lingvistic, este aberantă la nivel referențial: lectura nu poate fi decât deconstructivă. Ea sfidează orice tentativă de teoretizare tipologică (este vorba despre un enunț descriptiv, narativ ori discursiv?) și sapă o prăpastie între structura gramaticală și structura retorică, între sensul propriu și sensul figurat. Această rezistență a limbajului în fața unei formulări clare, mult

exploatată de Noul Roman, introduce o confuzie constantă în analiza semnificantului și relevă inevitabile aporii pentru teoria literară: procesul care conferă textului efectele de sens se situează dincolo sau dincoace de ce spune acesta, *textualmente*.

Cel de al doilea fragment luat dintr-un roman considerat drept realist, *L'Éducation sentimentale*. Nu este nici el lipsit de ambiguitate. Cum să interpretezi „Cizmele roșii" ale dnului Arnoux, republicanismul lui (în 1840), cunoștințele sale enciclopedice? Cine este naratorul? Care îi sunt intențiile? Împărtășește Flaubert fascinația lui Frédéric pentru părintele său spiritual? Îl incită el pe cititor să-l admire pe proprietarul de la *Art industriel* prin naivitatea tânărului bacalaureat ori zâmbetului lui Frédéric, întunecat el însuși de fanfaronadele unui personaj ridicol? Contextul imediat nu dă nici un răspuns satisfăcător. Era de așteptat ca recursul la modelele pragmaticii să poată aduce oarecare lumină. De fapt, actele locutorii și ilocutorii sau, în termeni jakobsonieni, funcțiile referențiale și cele conative sunt clar identificabile aici. Se suprapun – sau se contrazic – mai multe izotopii. Este imposibil de știut dacă avem de-a face cu o *parodie* sau cu o descriere serioasă a realității (care realitate?). Analiza stilistică permite să se sublinieze caracterul insesizabil al scriiturii flaubertiene. Pierre Guiraud o comentează astfel: „Cuvintele exprimă (în mod afectiv) în același timp îngâmfarea personajului și ironia naratorului. Astfel stilul liber indirect permite actualizarea obiectivă a personajelor menținându-le în același timp sub privirea subiectivă a autorului[1]." Astfel, jocul punctelor de vedere ar putea fi analizat cu ajutorul opoziției binare între sistemele alo-mimetice și auto-mimetice pe care alții le numesc omodiegetice sau extradiegetice... Temeiul acestor distincții subtile este evident: ele pun în lumină bogăția mesajului narativ, dar nu vor epuiza niciodată abundența polivalenței

1. Pierre Guiraud, *Essais de stylistique*, Klincksieck, 1963, p. 76.

sale. În ceea ce privește cel de al treilea extras s-ar putea încerca aplicarea savantei tipologii elaborate de Lintvelt[1]. Suprapunerea „careurilor" succesive se potrivește perfect ierarhiei diverselor instanțe ale pactului narativ:



N.B.

Autor concret: Jean Giono (Manosque, 1895 – *ibid.*, 1970).

Autor abstract: ideea avută despre gionism pe baza operelor atribuite lui Giono.

Narator: „eu" care se va descoperi la sfârșitul acestei cărți.

Universul povestit: intriga (fictivă)

Universul citat: Moara polonezului (a cărei existență reală este de altfel atestată).

Narant: „noi" (cine?).

Cititor abstract: publicul obișnuit al operelor lui Giono.

Cititorul concret: aleator.

Din nou teoria pare să coincidă cu nevoia de organizare rațională care nu va dezvălui secretul cititorului (ceea ce nimeni nu așteaptă!), și nici măcar al operei. Cine este enigmaticul narator (mai mult intradiegetic

1. JAAP LINTVELT, *Essai de typologie narrative*, Corti, 1981. (După pagina 32).

decât omodiegetic) al povestirii? Cui datorează titlul misterul său? Pentru cititorul (abstract) francez, referirea la un polonez este insolită, mai ales în cadrul unei Provence imaginare, fals rustice, calchiată după miturile grecești. Pe de altă parte, în ce filiație tenebristă sau numai romantică (în momentul când triumfa existențialismul parisian) se înscrie paradigma conotativă a „morii"?

Problematica intertextualității, indiferent dacă este abordată sub unghiul dialogismului împreună cu Bakhtine, al semiologiei paragramaticale după Julia Kristeva sau al mitologenelor cu Riffaterre, rămâne omniprezentă: ficțiune sau discurs, textul romanesc spune întotdeauna mai mult, sau altceva, decât ceea ce este simplu enunțat. Dar, dacă acesta interpretează o realitate culturală preexistentă, el se referă de asemenea – și în același timp – la lumea reală pe care o numește, o pune în scenă, o descrie, o face să existe sau o aneantizează.

3. DE LA TEORIE LA PRACTICĂ

Să studiem următorul pasaj din *L'Assomoir* (participanții la nunta lui Gervaise și Coupeau vizitează Louvre-ul sub îndrumarea lui Madinier – cap. III). Cum ne permit pistele metodologice deschise în capitolele prezentei lucrări să analizăm principalele caracteristici ale romanului lui Zola?

> Dnul Madinier ceru politicos să o ia în fruntea alaiului. Era foarte mare, se puteau pierde; el, de altfel, cunoștea locurile frumoase, pentru că venise adesea cu un artist, un băiat tare inteligent, căruia o mare casă de ambalaje din carton îi cumpăra desenele, ca să le pună pe cutii. Jos, când nuntașii pătrunseră în muzeul asirian, o trecu un fior. Drace! Nu era deloc cald; sala ar fi fost o pivniță grozavă. Și perechile înaintau încet, cu bărbia ridicată în sus, clipind din

ochi, printre coloșii din piatră, zeii din marmură neagră muți în rigiditatea lor hieratică, animale monstruoase, jumătate pisici jumătate femei, cu chipuri de morți, nasul subțiat și buzele umflate. Le găseau pe toate tare urâte. Azi se lucra mult mai frumos în piatră ca altădată. O inscripție în caractere feniciene îi uimi. Nu era posibil, nimeni nu citise niciodată această scriere de neînțeles. Dar dnul Madinier, deja pe primul palier împreună cu dna. Lorilleux, îi chemă, strigând pe sub bolți:

„Veniți odată. Nu-i nimic, chestiile alea... La primul etaj trebuie să vedeți."

Goliciunea severă a scării îi făcu să fie gravi. Un ușier superb, cu vestă roșie și livrea cu galoane de aur, ce părea că-i așteaptă pe palier, le dublă emoția. Și plini de respect, mergând cât mai ușor posibil, intrară în galeria franceză.

Așadar, fără să se oprească, cu ochii plini de aurul ramelor, urmară șirul de salonașe, privind în trecere imaginile, prea numeroase pentru a fi bine văzute. Ar fi fost nevoie de o oră în fața fiecăreia dacă ar fi vrut să le înțeleagă. Câte tablouri, Dumnezeule! nu se mai termină. O avere e-ngropată aici. Apoi, în capăt, dnul Madinier îi opri brusc în fața unui tablou: *Le Radeau de la Meduse*? și le explică subiectul. Atenți cu toții, nemișcați, tăceau. Când se puseră din nou în mișcare, Boche rezumă sentimentul general: era reușit.

În galeria Apollo, cel mai mult îi minună parchetul, un parchet lucios, clar ca oglinda, în care se reflectau picioarele banchetelor. Dra Remanjou închise ochii căci credea că pășește pe apă. Din cauza poziției în care se găsea, îi strigară dnei Gaudron să revină cu pantofii pe pământ. Dnul Madinier vroia să le arate ornamentele aurite și picturile plafonului; dar îi durea gâtul și nu distingeau nimic. Atunci, înainte de a intra în salonul pătrat, cu un gest arătă o fereastră, spunând:

„Iată balconul de unde Charles al IX-lea a tras în popor."

În același timp, îi supraveghea pe cei aflați în coada alaiului. Cu un gest, comandă o oprire, chiar în mijlocul salonului pătrat. Acolo nu erau decât capodopere, șopti el, ca într-o biserică. Făcură înconjurul salonului. Gervaise întrebă care este subiectul *Nunții din Cana;* era o prostie să nu scrii ce reprezintă fiecare tablou. Coupeau se opri în fața *Giocondei,* căreia îi găsi o asemănare cu una din mătușile lui. Boche și Bibila-Grillade pufniră în râs, făcându-și cu

ochiul înspre femeiele goale; mai cu seamă coapsele Antiopei îi făcură să tresară. Și în cele din urmă, familia Gaudron, bărbatul cu gura căscată, femeia cu mâinile pe pântec, rămaseră uluiți, impresionați și năuci, în fața *Fecioarei de Murillo*.

Odată înconjurul salonului terminat, dnul Madinier vru s-o ia de la capăt; merita osteneala. Se îngrijea mai cu seamă de dna. Lorilleux, având în vedere rochia ei de mătase; și, de fiecare dată când ea îl întrerupea, el răspundea grav și cu un deosebit aplomb. Cum ea se arăta interesată de metresa lui Titian, găsind că părul ei blond seamănă cu al său, el o dădu drept frumoasa Fierăriță, o metresă a lui Henri IV, care fusese subiectul unei drame jucate la l'Ambigu.

Apoi, nunta o porni prin lunga galerie unde se află școlile italiană și flamandă. Iar tablouri, mereu tablouri, sfinți, bărbați și femei cu chipuri neînțelese, peisagii întunecate, sălbăticiuni îngălbenite, o învălmășeală de oameni și de lucruri a căror îngrozitoare larmă de culori începea să le provoace puternice dureri de cap. Dnul Madinier nu mai vorbea, conducea încet alaiul care îl urma în ordine, răsucindu-și cu toții gâturile și având ochii ațintiți în sus. Secole întregi de artă treceau prin fața ignoranței lor ametite, sărăcia subtilă a primitivilor, splendorile venețienilor, viața opulentă și înecată în lumină a olan-dezilor. Dar ceea ce-i interesa cel mai mult, erau tot copiștii, cu șevaletele lor instalate printre oameni, pictând fără jenă; o bătrână doamnă care urcată pe o scară înaltă, plimba o bidinea pe cerul tandru al unei imense pânze, îi frapă în mod deosebit. Totuși, puțin câte puțin, probabil că se răspândise zvonul că un alai de nuntă vizita Louvrul; câțiva pictori alergau cu gurile strâmbe de râs; curioșii se așezau din timp pe banchetă ca să asiste comod la defilarea alaiului: în timp ce paznicii, cu buzele strânse, își înghițeau ironiile. Iar nunta, de pe acum obosită, pierzându-și din respect, își târa pantofii cu ținte, izbeau cu tocurile în parchetul sonor, tropăind ca o turmă slobozită, lăsată în mijlocul acestei curățenii goale și reculese a sălilor.

ÈMILE ZOLA, *L'Assommoir*

Roman/epopee

Barbari ai lumii moderne, nuntașii zolieni nu sunt departe de-a apărea ca niște vandali gata ca, în fața unei culturi ce le este străină, să se dedea unor acte iconoclaste. Pentru ei arta nu este liantul unui sentiment național, ci manifestarea unei excluderi de clasă. Valorile pe care le reprezintă sunt neînțelese, batjocorite, degradate după modelul glumei celei mai grosolane: patrimoniul este profanat. *Laicizarea mitului* este perceptibilă mai ales prin reprezentarea în oglindă a Nunții din Cana. Legenda biblică este tratată aici în modul realist al unei petreceri vulgare care ia alura unui carnaval.

Epopeea unui popor în marș devine așadar satira unei mulțimi inculte în plină regresie. Dar ironia nu-l exclude pe burghezul serios: autorul dă cuvântul unor personaje diverse aparținând unor straturi sociale modeste. Se fac auzite diferite voci. „Ignoranța amețită" poate dialoga cu „curățenia goală și reculeasă a sălilor". Vezi romanul și teoriile lui. (p. 11)

Transtexualitatea

Oricât de scurt ar fi acest fragment, în el se pot observa următoarele fenomene de transtexualitate.

Intertextualitatea: Nunta din Cana, ironie ce o vom regăsi în *Une vie* de Maupassant (Cana este deformat în Ganache); ponciful vine de la Flaubert cu nunta Emmei Bovary la Yonville. *Metatextualitate:* comentariul iconografiei. *Hipertextualitate:* tema kermezei populare, prezentă în tablourile flamande, funcționează ca punerea în abis a ansamblului ce trece; în ediția adnotată a romanului *L'Assommoir* (Presses Pockett), Gérard Gengembre remarcă, după Jacques Dubois, că vizita la Louvru poate fi rescrierea plimbării dezmățate a doamnei Bovary, traversând Rouenul într-o trăsură cu storurile trase (*Madame Bovary,* III, 1). Vezi *concepte și instrumente moderne* (p. 13).

Romanul ca gen specific

Gen mixt conform formulei moștenite din Antichitate. Povestirea unor evenimente („perechile înaintau încet", așadar, „fără să se oprească", o dată înconjurul salonului terminat, „nunta o porni"...) și imitația (mimesis) directă (discursul personajelor) alternează.

Performanță și enunț narativ. Vizita la Louvru este fictivă: este „o întâmplare simulată" scrisă pentru instruirea sau distracția cititorului. Acestui arhigen i se pot adăuga specificații tematice: cronica socială, roman de moravuri, naturalist, populist, etc.

Studiul *registrelor de limbă* dă la iveală un clivaj între limba autorului (la limita „scriiturii artistice") și idiolectul personajelor („sacredié"/ei drace, „c'était tapé/era reușit" etc.). Povestirea vorbirii apare de puține ori: stilul predominant este cel liber indirect, dialogul este narativizat.

Convențiile genului. Zola respectă liturghia discursului realist edificată de predecesorii săi. Textul este narativ; descrierea este aservită privirii personajelor-martori. Mișcarea scrierii urmează deplasarea acestora și respectă o structurare spațială cât se poate de ortodoxă: „jos", „scara", „parchetul",„picturile de pe plafon".

Toposul este realist; dar asta nu-l face deloc mai puțin *polisemic.* Ce semnificație îi atribuie Zola? Cum era citit de contemporanii lui? Cărei interpretări îl va supune un cititor din secolul XX? *Opera* este destul de *deschisă* pentru ca sensul ei să-i scape parțial, cum o mărturisesc ilustrațiile – uneori contradictorii – ce însoțesc edițiile de buzunar moderne. Cartea (și autorul ei) este primită diferit, în funcție de contextele istorice și de modelele ideologice.

Monologie și dialogism. Este *L'Assommoir* amplificarea unei presupoziții precum: „Alcoolismul face din bărbat o brută, din copil o victimă, iar din femeie un martir?" Fără îndoială, dar această maximă n-ar putea pretinde să

rezume o intrigă al cărei interes, multiform, ambiguu și vag se situează poate în altă parte. La urma urmelor, nimic nu permite ca pe baza acestei pagini să se tragă concluzii asupra angajamentului politic al lui Zola sau a tezei filozofice pe care o presupune povestirea lui. Vezi *Abordarea pe genuri* (p. 18).

Limbajul romanesc

Paratextul (elementele de început, sub-titlul, dedicația, cuvânt-înainte, colecție etc.) nu este vizibil în paragraful acesta. Știm totuși că este luat din *L'Assommoir,* apărut în 1877, înscris în seria *Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* și că este un text de Émile Zola, deci de un autor cunoscut drept scriitor naturalist, preocupat de metodele pozitiviste și de medicina experimentală: acest lucru induce deja un anumit tip de lectură.

Narare. Cum se operează desfășurarea istoriei presupuse a povestirii? Cum se repartizează sistemele diegetice și mimetice? Vom observa că deși personajele și situațiile sunt fictive, efectele de real sunt deosebit de numeroase. Ancorarea în realitate se operează prin notațiile referitoare la cadrul spațio-temporal.

Descriere. În plan formal, ea se supune disciplinei „realismului subiectiv": alternanța perfect simplu/imperfect însoțește trecerea observatorului la realitatea văzută. Funcțiile paradigmei descriptive sunt numeroase: să informeze pe cititor, să traducă psihologia personajelor, să înscrie romanul într-un ansamblu de arhetipuri și de clișee susceptibile să acrediteze iluzia figurativă și să confere impresia de veridicitate.

Personajele. În acest moment al povestirii, personajele nu se definesc prin portrete ci prin nume, caracterizări (comportament, atitudini, gesturi) și vorbire. Vezi *Încercare de tipologie* (p. 38).

Lecturi multiple

Atitudinea diverșilor protagoniști care se plimbă prin vechiul castel fortăreață devenit sediul puterii monarhice, apoi palat imperial și în sfârșit templu al culturii pare să solicite o critică de tip *sociologic:* cum înțeleg mica-burghezie și clasele populare suprastructurile simbolice? Cum se reflectă antagonismele sociale până când și în „iubirea pentru artă"?

Această reprezentare imaginară nu exclude un alt scenariu, mai puțin conștient: cel al motivațiilor individuale care justifică interesul pentru unul sau altul dintre tablouri. Conotațiile sexuale sar în ochi, dar fenomenele de identificare și de proiectare cer o analiză psihocritică aprofundată. Având grijă pentru a deosebi interpretarea (textului) și psihobiografia (autorului), s-ar putea naște întrebarea: cum se trădează inconștientul lui Zola prin opțiunile lui iconografice? Explicațiile raționale nu sunt suficiente. Vom observa că peiorația este aici unul din procesele prin care cenzura își permite să citeze subiecte erotice atribuind altuia plăcerea pe care o procură contemplarea acestora. (Vezi *Lecturi psiho- și socio- logice)* (p. 57).

Semne și indicii

Cvasi-totalitatea realului descris în acest pasaj este constituită din elemente precodate (succesiunea sălilor muzeului) sau din stereotipii (gândurile personajelor) și aparțin *Dicționarului de idei primite.* Nu se pune atât problema de a face cunoscut cât de a recunoaște: acesta este prețul iluziei figurative.

Discursul determină intervenția diverselor funcții ale limbajului pe care le vom putea observa fie pornind de la tabloul lui Jakobson, fie prin lumina pragmaticii și a *actelor de limbaj.* Plurivocalismul se manifestă la mai multe niveluri. Dialogurile și vorbirea diferitelor personaje se combină cu judecățile implicite ale enunțatorului. Generalizarea

stilului liber indirect, folosirea trecutului „istoric", recursul la forma impersonală, absența oricărei intruziuni a naratorului au conferit pasajului aspectul unei cronici exprimate cu acea neutralitate pe care și-o impune știința, însă prezența subterană a autorului transpare în enunț prin intermediul întregii retorici a deprecierii ironice. De altfel, acest text nu este oare pastișa unei companii militare ce se deplasează sub înaltul comandament al lui Madinier?

Textul se organizează în jurul a două izotopii. Una corespunde scrierii realiste tradiționale. Cealaltă se bazează pe o arhetipologie de origine romantică răsturnată după bunul plac al obișnuitului pesimism al medaniștilor. Citatele sunt într-adevăr numeroase: în afară de loc, el însuși impregnat de istorie, se mai remarcă prezența tabloului *Pluta Meduzei,* pânză impresionantă prin dimensiunile sale și prin faptul divers, pe atunci bine cunoscut, asupra căruia aducea o mărturie copleșitoare. Aluzia la Carol al IX-lea (persecutor al protestanților, nu al maselor muncitoare!) arată și ea ce devine istoria în gura unui demagog. Dar lucrul cel mai remarcabil rămâne, desigur, mișcarea dată de Zola acestui simplu episod pe care îl tratează ca pe un Tablou al Revoluției. La început recules, ca într-un sanctuar, poporul cedează în fața plictiselii până la a reveni la brutalitatea sa originară de hoardă barbară. Curios, dar apostolul muncitorilor victime ale capitalismului nu manifestă aici mai multă duioșie pentru vizitatorii inculți decât a făcut-o Flaubert descriind populația luând cu asalt palatul Tuileries. Suntem departe de utopiile democratice și de „aurora proletariatului" pe care Marx își închipuia că o ghicește în 1848 prin lumina Parisului în flăcări. Nu dezminte oare Zola ideile pe care le declara prin însuși cinismul stilului, funciarmente dezabuzat? (vezi *Contribuțiile lingvisticii* (p. 72).

Producerea sensului

Dimensiunile fragmentului sunt fără îndoială prea restrânse pentru a putea încerca o analiză structurală convingătoare. Mai mult, spre deosebire de un sonet, o poveste sau chiar un capitol, acest pasaj nu poate fi considerat ca fiind relativ independent sau autonom. Cu toate acestea, este o *punere în scenă* asupra căreia s-ar putea pune o mulțime de întrebări.

Cum se organizează povestirea? După care reguli se descompune în paragrafe? Montajul este (crono)logic sau afectiv? Intervin întoarceri în trecut sau anticipări? Însăși compararea situației inițiale cu cea finală este instructivă: ar fi fost demne de luat în considerare și alte posibilități narative. Cât despre *sistemul actanțial,* acesta subliniază o bipartiție în cursul căreia rolurile se inversează. Din subiectul care privește alaiul de nuntă – care sfârșește prin a nu mai vedea nimic – devine, la rândul lui, obiect de deriziune, adevărat tablou viu oferit ca model de atelier artiștilor uluiți. Vezi *Analiza structurală* (p. 87).

Teorie literară

Mai multe probleme ar putea fi luate în considerare din punct de vedere al naratologiei, constituind astfel exemple interesante pentru construirea unor modele teoretice.

Instanța narativă. Cine vorbește? Autorul, fără îndoială, entitate abstractă ce nu se întruchipează aici în nici un narator omodiegetic. Este atât de șters încât *situația narativă* începe printr-un paradox: realul pare să se exprime de la sine, în afara oricărei ideologii. Aceasta este una din cursele secretate de tehnicile iluzioniste ale realismului.

Puncte de vedere. Sunt variabile: focalizarea este dublă, dar constant subiectivă. La început scena este descrisă prin ochii nuntașilor, apoi obișnuiții Louvrului sunt cei ce preiau legătura.

Studiul *duratei* dă la iveală o adecvare absolută a timpului istoric și timpului povestirii. Nu există pauze descriptive. Evocarea picturilor („iar tablouri, rame aurite, imagini!") este total diegetică și redusă la funcțiunea de simbol. În ochii publicului, într-o lume în care domnesc doar valorile materiale, arta nu se contemplă, ea se afișează. Astfel, poate că pe lângă o reflectare a lumii exterioare, acest pasaj din *L'Assommoir* oferă în cele din urmă și o oglindă a operei însăși. Vezi *Poetică și naratologie* (p. 103).

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indexul romanelor studiate

A

À la recherche du temps perdu/ În căutarea timpului pierdut: 279, 48, 97, 115

Acacia (L')/Salcâmul: 15

Amadis de Gaule: 21

Amant (L')/Amantul: 56, 89

Amants, heureux amants/Îndrăgostiții, fericiți îndrăgostiți: 49

Anicet ou le panorama, roman/ Anicet sau panorama, roman: 24

Argent (L')/Banii: 89

Aricie Brun ou les vertus bourgeoises/Aricie Brun sau virtuțile burgheze: 55

Arrache-coeur (L')/Zmulge-inimi: 115

Assommoir (L')/Otrava: 25, 124

Atala: 30, 39

Automne à Pékin/Toamnă la Pekin: 89

Aventures de Chéréas et Callirhoé (Les)/Aventurile lui Chéréas et Callirhoé: 13

B

Beaux quartiers (Les)/Frumoasele cartiere: 35, 38, 92

Bel-Ami: 37, 117

Belle du Seigneur: 97

Belles Images (Les)/Frumoasele imagini: 47

Boule de suif/Bulgăre de seu: 94, 106

Bouvard et Pécuchet: 52

C

Ça ne s'invente pas/Așa ceva nu se inventează: 43, 44

Cachet d'Onyx/Pecetea de onix: 89

Candide: 118

Caves de Vatican (Les)/Pivnițele Vaticanului: 23

Cendrillon/Cenușăreasa: 97

Chant du monde (Les)/ Cântecul lumii: 86

Choses de la vie (Les)/Lucrurile vieții: 90

Chute (La)/Căderea: 55

Comédie humaine (La)/Comedia umană: 30, 52
Comment c'est/Cum e: 89
Condition humaine (La)/Condiţia umană: 27, 92, 100
Conquérantes (Les)/Cuceritorii: 91
Contes cruels/Poveşti fioroase: 40
Creezy: 91
Curée (La)/Goana după câştig: 49

D
De la terre à la lune/De la pământ la lună: 48
Degrés/Trepte: 99
Delphine: 30
Dentellière (La)/Dantelăreasa: 89, 110
Désert/Pustiu: 111
Disciple (Le)/Discipolul: 30
Drôle de jeu/Joc straniu: 100
Duchesse de Langeais (La)/Ducesa de Langeais: 50, 94

E
Éden, Éden, Éden/Eden, Eden, Eden: 57, 59, 91
Éducation sentimentale (L')/Educaţia sentimentală: 23, 25, 28, 45, 68, 84, 92, 101, 116, 121
Emploi du temps (L')/Folosirea timpului: 26, 114
Enfance d'un chef (Les)/Copilăria unui şef: 97
Enfants terribles (Les)/Copiii teribili: 101
Ennemode: 14
Escaliers du Chambord (Les)/Scările din Chambord: 40
Espoir (L')/Speranţa: 33
Étranger (L')/Străinul: 26, 74, 92, 110
Éthiopiques (Les)/Etiopicele: 13

F
Faust: 24
Faust au village/Faust în sat: 89
Faux-Monnayeurs (Les)/Falsificatorii de bani: 13, 33, 39, 110
Femme adultère (La)/Femeia adulteră: 113
Ficelle (La)/Sfoara: 101

G
Germinal: 108, 114
Germinie Lacerteux: 30
Gil Blas de Santillane: 41
Guerre des boutons (La)/Războiul nasturilor: 29

H
Hiroshima mon amour/Hiroşima dragostea mea: 56, 118
Hommes de bonne volonté (Les)/Oameni de bună credinţă: 31
Hussard sur le toit (Le)/Husarul pe acoperiş: 53

I
Illusions perdues (Les)/Iluzii pierdute: 59
Imposture (L')/Impostura: 27
Instantanés/Instantanee: 47

J
Jacques le Fataliste/Jacques Fatalistul: 13, 25, 34
Jalousie (La)/Gelozia: 111
Jean Barois: 26, 53
Jean le Bleu/Jean cel Albastru: 40
Jeunes Filles (Les)/Tinerele: 33

J
Lauriers sont coupés (Les)/Laurii sunt tăiați: 56
Lectrice (La)/Cititoarea: 30
Lettres persanes (Les)/Scrisori persane: 77
Lettres de mon moulin (Les)/Scrisori din moara mea: 106
Liaisons dangereuses (Les)/Legături periculoase: 51
Littérature interdite/Literatura interzisă: 60
Livre des fuites (Le)/Cartea fugarilor: 46
Lucien Leuwen: 91, 99

M
Madame Baptiste/Doamna Baptiste: 105
Madame Bovary/Doamna Bovary: 25, 52, 54, 58, 127
Mademoiselle de Maupin/Domnișoara de Maupin: 30
Mandarins (Les)/Mandarinii: 99
Monon Lescaut: 102
Manuscrit trouvé à Saragosse/Manuscrisul găsit la Saragosa: 89
Mémoires d'Hadrien/Memoriile împăratului Adrian: 26
Métamorphoses (Les)/Metamorfozele: 27
Misérables (Les)/Mizerabilii: 117
Modification (La)/Renunțarea: 55, 83, 115
Mondo: 14
Mont-Oriol: 75, 110
Moulin de Pologne (Le)/Moara polonezului: 121
Moustache (La)/Mustața: 89
Mur (Le)/Zidul: 101

N
Notre-Dame de Paris: 30
Nouvelle Héloïse (La)/Noua Eloiză: 26, 89
Nouvelle Histoire de Mouchette: 23

O
Odyssée/Odiseea: 21
Oeuvre au noir (L'): 49
Or (L')/Aurul: 26, 110

P
Paludes: 34
Parc (Le)/Parcul: 57
Pasquier (Les)/Familia Pasquier: 25
Passage de Milan/Pasajul Milano: 24, 90
Paul et Virginie/Paul și Virginia: 22
Peau de chagrin (La)/Pielea de sagri: 40, 80
Père Goriot (Le)/Moș Goriot: 22, 45, 110
Peste (La)/Ciuma: 90, 92
Petites Proses/Mici proze: 57
Pierre et Jean/Pierre și Jean: 31
Pilote de guerre/Pilot de război: 111
Planétarium/Planetariu: 49
Poil de carotte/Morcoveață: 33
Pot-Bouille: 41
Princesse de Clèves (La)/Prințesa de Clèves: 97, 118
Procès-verbal (Le)/Procesul verbal: 38, 97

Q
Quatrevingt-treize/Anul 93: 35

R

Récits fantastiques/Povestiri fantastice: 41
Regain/Recrudescență: 91
Repos du guerrier (Le)/Odihna soldatului: 83
Révoltés de la Bounty (Les)/ Răscoala de pe Bounty: 110
Roi des Aulnes (Le)/Regele arinilor: 110
Rois et les Voleurs (Les)/Regi și hoți: 55
Roman comique (Le)/Romanul comic: 12
Romande la momie/Romanul mumiei: 59
Roman de la Rose/Romanul trandafirului: 21
Roman de Renart/Romanul vulpoiului: 21
Roman expérimental (Le)/Roman experimental: 31, 34
Roman inachevé (Le)/Roman neterminat: 23
Rouge et le Noir (Le)/Roșu și negru: 22, 25, 36,40, 43, 50, 115
Rougon-Macquart (Les)/Neamul Rougon-Macquart: 26
Route des Flandres (La)/Drumul Flandrei: 22, 91

S

Sagouin (Le)/Saguinul: 110
Sarrasine/Sarazina: 66
Satiricon (Le)/Satiricon: 21
Sous le soileil de Satan/Sub soarele Satanei: 102
Splendid Hôtel/Hotel Splendid: 111
Sursis (Le)/Amânarea: 110

T

Thérèse Desqueyroux: 26
Thibault (Les)/Familia Thibault: 25
Tiers Livre (Le)/A treia carte: 53
Tom Jones: 13
Tribulat Bonhomet: 92
Tristan et Iseut/Tristan și Izolda: 21
Tristram Shandy: 13
Trois Mousquetaires (Les)/Cei trei Mușchetari: 89

U

Ulysse: 15
Un amour de Swann/O iubire a lui Swann: 48
Un mauvais rêve/Un coșmar: 27
Une vie/O viață: 26, 45, 79, 127

V

Valseuses (Les): 29
Vie de Marianne (La)/Viața Mariannei: 54, 102
Vie mode d'emploi (La)/Viața mod de folosință: 24
Vol de nuit/Zbor de noapte: 51
Voyage au bout de la nuit/ Călătorie la capătul nopții: 56
Vrilles de la vigne (Les)/Cârceii de viță de vie: 57

Z

Zaïde: 22

Indicele criticilor citați

A
Adam, Jean-Michel: 76
Althusser, Louis: 65
Aristote: 18, 21, 22, 35
Auerbach, Erich: 12, 20, 27
Austin, John: 79

B
Bakhtine, Mikhail: 12, 52
Bal, Mieke: 108
Barthes, Roland: 43, 63, 66, 67, 79
Bellemin-Noël, Jean: 58
Benveniste, Émile: 82
Bettlheim, Bruno: 60
Blin, George: 107
Bremond, Claude: 96
Butor, Michel: 32

C
Campion, Pierre: 70
Cohn, Dorrit: 55

D
Ducrot, Oswald: 38
Dujardin, Edouard: 56
Dumézil, Georges: 12

E
Eco, Umberto: 36, 88
Escarpit, Robert: 61

F
Francastel, Pierre: 60
Freud, Sigmund: 60
Frye, Northrop: 18

G
Genette: 16, 19, 26, 38, 42, 54, 106, 108
Goldmann, Lucien: 65
Greimas, Algirdas Julien: 76, 101
Guiraud, Pierre: 122

H
Hamburger, Käte: 18, 42
Hamon, Philippe: 102
Hjelmslev: 63
Huet, Pierre Daniel: 22
Huyghe, René: 60

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

J
Jakobson, Roman: 76, 84, 102
James, Henry: 32, 104
Jauss, H.R.: 18, 33
Jung, Carl Gustav: 60

L
Lacan, Jacques: 66, 86
Lévi-Strauss, Claude: 63
Lintvelt, Jaap: 107, 123
Lubbock, Percy: 104
Lukacs, Georges: 12

M
Mauriac, François: 23, 98
Mauron, Charles: 64
Mitterand, Henri: 70
Morissette, Bruce: 112

P
Platon: 16
Pouillon, Jean: 107
Propp, Vladimir: 50, 79, 87

R
Rastier, Fraçois: 62
Ricardou, Jean: 73, 78, 86, 95 100
Robbe-Grillet, Alain: 32
Robert, Marthe: 12

S
Sarraute, Nathalie: 32
Sartre, Jean-Paul: 9, 31, 32, 110
Saussure, Ferdinand de: 73
Schaeffer, Jean-Marie: 18, 20

T
Todorov, Tzvetan: 18, 85, 87, 102, 107
Tomachevski: 88, 90

V
Vidalenc, Jean: 69
Viderman, Serge: 67, 68

W
Weinrich, Harald: 113

Z
Zéraffa, Michel: 99

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice de noțiuni

A
Actant: 49, 98, 101
Act de limbaj: 79
Analiză de conținut: 62
Analiză structurală: 62, 87
Arhigen: 22
Arhitextualitate: 16
Asemănare: 15
Autoficțiune: 14, 87

B
Behaviorism: 59
Bibliometrie: 61

C
Cronică: 22
Clauzulă: 92
Conotație/denotație: 63
Contract comunicațional: 34, 76
Curent de conștiință: 55

D
Decupaj: 40, 90
Descriere: 43
Diacronie: 7, 26
Dialogism: 37
Dialog: 50, 53
Diegesis/diegeză: 42, 106
Discurs: 49, 50, 55, 80, 113
Durată: 115, 132

E
Efect de real: 80
Elipsă: 117
Enunț/enunțare: 21, 23, 38, 62, 80, 92
Epopee: 12, 127
Erou (problematica): 88
Estetica informațională: 36

F
Fabulă: 22
Ficțiune: 11, 21
Focalizare (punct de vedere): 106
Funcțiile limbajului: 76, 132
Formare (roman de): 14
Frecvență: 118

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

G
Gen: 17, 18, 22, 128

H
Hermeneutică: 74
Hipertextualitate: 16

I
Ideologie: 70, 80
Imitație: 15
Incipit: 27, 92
Instanță narativă: 104, 132
Interpretare: 35, 38
Intervenția autorului: 29
Intruziunea naratorului: 107
Istorie: 68, 69
Iterativ: 118
Izotopie: 75

L
Lectură multiplă: 57, 130
Legendă: 11
Lexie: 66
Literaritate: 61, 104

M
Mimesis: 21, 42
Mit: 12, 64
Mod: 105
Monolog interior: 56
Monologie: 37
Monosemie: 37
Moravuri (roman de): 25, 58
Motive libere/asociate: 88
Motivație: 50

N
Narant: 123
Narator: 30, 49
Narațiune: 39, 89

O
Ocularizare: 111
Omologie: 65
Operă deschisă: 15, 36
Operă monologată/dialogată: 37

P
Pact narativ: 88, 106
Paradigmă: 40
Parataxă: 41
Pastorală: 12, 21
Plurilingvism: 52
Policultural: 12
Polifonie: 27
Polisemie: 40
Portret: 48
Poveste: 22, 96
Pragmatic: 16, 72, 79
Povestire/discurs: 50, 71, 80
Prolepsă: 115
Pronume personal: 82
Psihobiografie: 68
Psihocritică: 64

R
Receptare: 33
Registrele limbajului: 26, 29
Ritm: 118

S
Satira: 12, 26
Scenariu (scenario/script): 88
Semiotică: 15, 74, 75
Semn: 74, 75, 130
Singulară: 118
Sociocritică: 64
Sotie: 23
Stil (direct/indirect/indirect liber): 53
Sincronie: 7

T
Timp: 46, 74, 81, 112
Textanaliză: 58
Text: 25, 41
Transtextualitate: 15, 127

V
Viziune: 110
Viteză: 117
Voce: 104
Vorbire: 51, 81
Verosimil: 15

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Recomandări bibliografice

1. Dicționare, Enciclopedii

Encyclopedia Universalis.

Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, 4 vol., 1984.

Dictionnaire des Littératures, Larousse, 2 vol., 1985.

Dictionnaire des oeuvres du XXe s., Le Robert, 1995.

Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, 1969.

MORIER H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* PFU, 1961.

DUCROT O. ȘI TODOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des science du langage,* Le Seuil, 1972.

LANSBERG H., *Handbruch der literarischen Rhetorik,* Munchen, 1960.

PREMINGER Alex, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,* ed. revizuită, Presses universitaires de Princeton, 1974.

GREIMAS A.-J. ȘI COURTES J., *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Hachette, 1979.

2. Reviste de specialitate

Poétique, Le Seuil.

Communication, Le Seuil.

Littérature et Langue française, Larousse.
Langages, Didier/Larousse.
Archivies des Lettres Modernes și, pentru secolul al XX-lea, *l'Icosathèque,* Minard.

• Tendințele actuale ale romanului sunt ilustrate de revista *Recueil Cham-Vallon.*
• Numărul 8 din *Roman* („Debats sur le roman d'aujourd'hui", sep. 84) nr. 69 din *Autrement* („Écrire aujourd'hui", apr. 1985), nr. 19 din *l'Infini* („Où en est la littérature?",vara 1987) discută despre situația romanului în Franța.

3. Lucrări colective
Lucrările Centrului cultural internațional de la Cerisy-la-Salle sunt în cea mai mare parte publicate în 10/18.
– *Les Chemins actuels de la critique* (Direcțiile actuale ale criticii)
– *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*/Noul Roman: ieri și azi (1. *Problèmes généraux*/Probleme generale; 2. *Practiques*/Practici);
– Butor;
– Claude Simon;
– Robbe-Grillet;
– Boris Vian (2 vol.)
Sociocritique (lucrările colocviului din Vincennes) Paris, Nathan, 1979.
Le Roman contemporain/Romanul contemporan (lucrările colocviului din Strasbourg) Paris, Klincksieck, 1971.

4. Lecturi de bază
Lucrările următoare sunt clasate după data publicării sau a traducerii lor în limba franceză. Se va putea astfel aprecia evoluția celor mai importante tendințe ale criticii universitare.

Numeroase articole, apărute mai întâi în reviste, sunt reluate în aceste cărți. Unele dintre ele sunt, la rândul lor, obiectul publicării într-o colecție de buzunar.

• LUKACS Georges, *La Théorie du roman*/Teoria romanului, 1920; tradusă în limba franceză în 1963, Gonthier.

L. pune filosofia, sociologia, istoria în slujba unei viziuni sintetice asupra romanului. Marea literatură epică este expresia civilizațiilor care constituie un tot încheiat; structurile contingente ale lumii romanești corespund civilizațiilor „problematice". Sunt abordate trei faze ale istoriei romanului (și ale societății) modern: idealismul abstract (cu *Don Quijote)* romantismul deziluziei (al cărui model este *Éducation sentimentale*) și o operă de tranziție: *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* de Goethe. Lectura lucrării lui L. poate fi continuată prin cea a tezei lui Kathrine Sorensen Ravn, Jorgensen: *La Théorie du roman. Thèmes et modes*/ Teoria romanului. Teme și modalități, Copenhaga, 1987.

• GOLDMAN Lucien, *Pour une sociologie du roman*/ Pentru o sociologie a romanului, Paris, Gallimard, 1964.

Societatea în care se dezvoltă romanul este „societatea individualistă modernă". Există o omologie între forma literară a romanului și relația reală a oamenilor cu bucuriile în general. Acestea sunt ipotezele fundamentale de la care pornind, se dezvoltă metoda structuralismului genetic. Analiza precisă a producției romanești a mai multor autori, în special a lui Malraux, îl conduc în cele din urmă pe Goldman să facă distincția între conținutul și structura operei de artă: primul ar fi „anti-ideologic", spre deosebire de cel de al doilea care ar lăsa să transpară încărcătura ideologică în cazul personajelor „problematice" (expresia este luată din Lukacs), condamnate la reificare.

• *Théorie de la littérature*/Teoria literaturii, prezentată și tradusă de Tzvetan Todorov, Paris, Le Seuil, 1965.

Culegere de articole ale fondatorilor „formalismului rus". Născută în efervescența culturală a anilor 20, această mișcare se află la originea lingvisticii structurale. A realizat de asemenea una din primele tentative pentru a determina trecerea criticii în stadiul de teorie literară: a retoricii clasice la cel al „științei artei poetice".

• GREIMAS A.-J., *Sémantique structurale*/Semantica structurală, Paris, Larousse, 1966.

Această carte încearcă să compenseze rămânerea în urmă a semanticii în comparație cu alte ramuri ale lingvisticii. Afirmând că semnificațiile universului se situează la nivelul percepției, Greimas își asumă sarcina de a analiza faptele estetice pornind de la concepte lingvistice și de la metodele structuralismului. Problemelor teoretice ale logicii formale, Greimas le adaugă un studiu aprofundat al modelelor actanțiale precum și o descriere metodică a universului romanesc al lui Bernanos.

Lectura acestei lucrări va fi în mod util completată cu cea a lucrării *Du sens, essais sémiotiques*/Despre sens, eseuri de semiotică, Paris, Le Seuil, 1970.

• COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*/Romanul până la Revoluție.

• RAIMOND Michel, *Le Roman depuis la Révolution*/Romanul după Revoluție, Paris, Armand Colin, 1967.

Tentativă de conciliere a periodicizării istorice, a cronologiei literare și a unei anumite omogenități a temelor ori a preocupărilor ideologice. Cel de al doilea volum conține o anexă de texte teoretice și critice alese.

• AUERBACH Erich, *Mimésis*, 1946; tradus din limba germană în 1968, Paris, Gallimard.

Un mare clasic. Auerbach studiază, prin intermediul unor monografii ce merg de la Odiseea până la Virginia

Woolf, modul în care realitatea este reprezentată în literatura occidentală. Bazată pe o cunoaștere erudită a operelor și a contextului lor istoric, lectura lui Auerbach se înscrie în tradiția abordării filologice a textelor.

• Spitzer Leo, *Études de style*/Studii de stil; traduceri din limba engleză și din limba germană, Paris, Le Seuil, 1970.

Nouă studii în filiația celor mai minuțioase comentarii filologice sunt consacrate unor scriitori mergând din sec. XVI până în zilele noastre.

Metoda lui Leo Spitzer urmărește detașarea „etinomului" caracteristic fiecărei scrieri. Pertinența analizelor sale rămâne un model al genului.

• Kristeva Julia, *Le Texte du roman*/Textul romanului, The Hague Paris, Mouton, 1970.

După ce definește semiologia ca o „axiomatizare a sistemelor semnificante" și stabilește specificitatea romanului identificat drept „relatare-epică ce și-a încheiat constituirea în Europa spre sfârșitul Evului Mediu odată cu dizolvarea ultimei comunități europene, și anume unitatea medievală fondată pe economia naturală închisă și dominată de creștinism", autoarea analizează, în lumina gramaticii generative, textul lui Antoine de La Sale: *Jehan de Saintré*. Vocabularul ca și conceptele ar putea să pară esoterice cititorului neprevenit.

• Barthes Roland, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

Pornind de la o lectură originală a unei nuvele a lui Balzac, *Sarrasine*, Barthes propune o metodă care se refugiază în spatele noțiunii de polisemie pentru a autoriza o pluralitate de priviri critice asupra textului literar.

• Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*/Poetica prozei, Paris, Le Seuil, 1971.

Literatura nu este altceva decât un fel de amplificare a anumitor proprietăți ale limbii. Dar aceasta este la rândul ei o teorie a limbajului. O serie d articole scrise începând din 1964 se ocupă pe rând de *Odiseea, Căutarea Sfântului Graal, O mie și una de nopți, Decameronul,* și încearcă să desprindă aspectele formale constitutive ale unei poetici.

• RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*/ Eseuri de stilistică structurală, publicat în limba franceză în 1971, Paris, Flammarion.

Deși textele studiate sunt în esență luate din poezie, considerațiile teoretice ale autorului se referă, cu o rară pertinență, la toate formele producției de text. M. Riffaterre este interesat mai ales de rolul clișeului, al stereotipiilor, al competenței culturale în geneza faptului cultural.

• WEINRICH Harald, *Le Temps*/Timpul, 1964; tradus din limba germană în 1973, Paris, le Seuil.

Un studiu al timpurilor (gramaticale) nu în pretinsul lor raport cu percepția devenirii (trecut/prezent/viitor), ci prin intermediul utilizării lor textuale și al funcționării lor în interiorul limbajului, mai ales al celui romanesc. Un punct de vedere foarte rodnic.

• CHABROL Claude (sub conducerea lui) *Sémiotique narrative et textuelle*/Semiotica narativă și textuală, Paris, Larousse, 1973.

Culegere de analize structurale datorate lui Roland Barthes, Sorin Alexandrescu, Claude Bremond, Pierre Maranda, S.J. Schmidt, Greimas, Teun A. Van Dijk.

• ADAM Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*/ Lingvistică și discurs literar, Paris, Larousse, 1976.

Eclectică din punct de vedere al genurilor abordate (roman, poezie, teatru, publicistică) ca și al metodelor propuse, această „teorie și practică a textului" este ușor

accesibilă și oferă numeroase exemple de interpetări critice din lingvistică și/sau semiostilistică.

• BAL Mieke, *Narratologie*/Naratologie, Paris, Klincksieck, 1977.

Continuă și completează poetica genettiană, mai ales în domeniile modului și al vocii, adică al punctelor de vedere și al statutului naratorului, ca și al nivelelor narative. O cercetare minuțioasă și sistematică, cu toate riscurile pe care le comportă.

• DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire*/Povestirea de oglindire, Paris, Le Seuil, 1977.

Acest eseu propune o definiție a noțiunii de „punere în abis". Reflecția lui L. Dällenbach se bazează pe un studiu istoric ce acoperă domeniul literar de la Gide până la Noul Roman. Interesul demersului său apare plenar în „Tipologia structurilor povestirii de oglindire" pe care crede că o poate enunța: analogia care creează oglinda în care se reflectă opera este fie de conținut, fie de formă, fie de enunțare (cu punerea în scenă a însuși actului narativ).

• BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*/ Estetica și teoria romanului, Moscova, 1975; traducere în limba franceză: 1978, Gallimard.

O serie de studii pasionante asupra tehnicilor genului romanesc, a apariției și dezvoltării acestuia. Nu este exclusă nici polemica, nici recursul la concepte novatoare. Uneori viziunea lui Bakhtine păcătuiește printr-un exces de generalizare: o intuiție luminoasă poate deveni insipidă dacă se transformă într-un sistem explicativ universal. Cu toate acestea, studiul polifoniei, al râsului carnavalesc, al plurilingvismului este, pe viitor, indispensabil.

• GENETTE Gérard, *Introduction a l'architexte*/Introducere în arhitext, Paris, Le Seuil, 1979.

Noțiunea de arhitext acoperă ansamblul de categorii generale sau transcendente de unde provine orice text particular. Studiul arhitextului trece în mod necesar printr-o reflecție asupra genurilor literare și a repartiției acestora, pe nedrept atribuită lui Aristotel, conform celor trei tipuri fundamentale: liric, epic și dramatic. De ce și cum și-a impus acest sistem ternar în estetica occidentală? Iată problemele pe care le ridică aici Gérard Genette.

• Bellemin-Noel Jean, *Vers l'inconscient du texte*/Spre inconștientul din text, Paris, PUF, 1979.

Această lucrare oferă mai multe exemple de analize „textuale", mai ales studiul visului lui Swann din finalulu volumui *Un amour de Swann*. Folosind conceptele psihanaliticii, Bellemin Noel încearcă să distingă fețele de semnificații profunde a căror înțelegere superficială nu o permite. Totuși se ferește să treacă de la o interpretare a textului la o analiză a autorului.

• Mitterand Henri, *Le Discours du roman*/Discursul în roman, Paris, PUF, 1980.

Culegere de articole privind romanul realist, adică romanul ce încearcă să reprezinte obiectiv realitatea. De fapt, grație unei lecturi minuțioase care își împrumută metodele atât din gramatica limbii cât și din semiologia codurilor culturale, Mitterand arată că romanul – pe nedrept mimetic – din secolul al XIX-lea se bazează pe legile discursului și pe o competență cognitivă exterioară lui însuși. Astfel, ficțiunea modernă se situează la o răspântie de mituri, de stereotipii, de cunoaștere sau de structuri preexistente ale universului dramatic. Romanul este într-adevăr o copie, dar o copie de semne a realității, nu a realității însăși.

• Hamon Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*/ Introducere în analiza descriptivului, Paris, Hachette, 1981.

Philippe Hamon încearcă să discearnă statutul și funcția enunțului descriptiv așa cum acesta apare în diverse genuri literare, și în primul rând în roman. Propune instrumente ce permit rafinarea lecturii și procedează la o salutară repunere în discuție a unor idei date asupra retoricii descrierii.

• COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*/Transparența lăuntrică, 1978; tradus din limba engleză în 1981, Paris, Le Seuil.

Analiză tipologică a monologului interior. Pentru Dorrit Cohn, una din trăsăturile specifice ale romanului realist este studiul, aparent paradoxal, al vieții psihice a personajelor. Această cufundare în intimitatea conștiințelor – sau a inconștientului – în cadrul unei narațiuni condusă în general la persoana a treia suscită numeroase întrebări – Abordarea făcută de D. Cohn este minuțioasă și se sprijină pe numeroase exemple extrase din literatura rusă, franceză, germană și anglo-saxonă. Ținând în același timp de stilistică și de naratologie, abordarea propusă este destul de greu accesibilă, dar foarte fecundă.

• GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*/Nou discurs al povestirii, Paris, Le Seuil, 1983.

Este urmarea la *Figures III* și examinează criticile ce au putut fi formulate asupra anumitor puncte de amănunt ale naratologiei anilor 70. Gândirea este foarte rodnică, iar stilul plăcut ironic. În mare măsură un distinguo, lucrarea ar putea să pară celor neinițiați de o subtilitate exagerat bizantină.

• Eco Umberto, *Lector in fabula,* 1979; tradusă din limba italiană în 1985, Paris, Grasset.

Operă strălucită, lectură plăcută. Poate da impresia că forțează unele uși deschise, dar are meritul de a ridica numeroase probleme teoretice importante. Noțiunea de

Cititor Model (naiv, savant...) este foarte discutabilă – şi mereu discutată. Bazată pe acest concept, s-ar putea totuşi compara modalitatea de abordare „metatextuală" a nuvelei lui Apphonse Allais, *Un drame bien parisien*/O dramă pariziană, cu lectura „segmentată" pe care Roland Barthes o propune pentru Sarrasine (vezi *S/Z*).

• ELUERD Roland, *La Pragmatique linguistique*/Pragmatica lingvistică, Paris, Nathan, 1985.

Un studiu detaliat al teoriilor fondatoare ale pragmaticii. În acelaşi timp metodic şi critic, lucrarea lui R. Eluerd deschide perspective interesante pentru analiza stilului şi discursului literar.

• HAMBURGER Käte, *Logigue des genres littéraires*/Logica genurilor literare, 1977; tradus din limba germană, în 1986, Paris, Le Seuil.

Variaţiune pe o temă de acum clasică: *ce este literatura?,* cartea lui K. Hamburger încearcă să răspundă la această întrebare pornind de la un studiu lingvistic şi retoric minuţios. Pune bazele une logici a enunţării ce transcende criteriile genrologice tradiţionale.

• MITTERAND Henri, *Le Regard et le Signe*/Privirea şi semnul, Paris, PUF, 1987.

O culegere de studii despre romanul realist. Conceptele poeticii, semiologiei, pragmaticii sunt aplicate în analiza stilului unor diverşi romancieri ai secolului al XIX-lea. Ele permit înnoirea modului de abordare a operelor pe care însăşi notorietatea lor tinde să le învăluie într-un discurs critic sclerozat.

• RAIMOND Michel, *Le Roman*/Romanul, Paris, Armand Colin, 1988.

Ce este acela un roman? Care este conţinutul lui? Care sunt diferitele modalităţi ale povestirii? Răspunsurile date

de autor, ținând în același timp seamă de „recentele achiziții ale criticii literare", se demarcă net de metodele utilizate în mod curent de către cea mai mare parte a cercetătorilor: Michel Raimond preferă clar să se refere la o terminologie – și la noțiuni – tradiționale decât să riște să se expună la derapajele jargonului naratologic.

• SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*/Ce este genul literar? Paris, Le Seuil, 1989.

În perspectiva unei estetici generale a literaturii, J.-M. Schaeffer arată că noțiunea de „gen", în spatele aparentei ei banalități, poate fi înșelătoare și complexă. Oricare ar fi artele poetice, manifestele, declarațiile care se succed, este imposibil ca noțiunea de gen să fie redusă la o teorie unitară. Astfel, „a clasa textele" vrea să spună lucruri mult diferite în funcție de criteriu: „exemplificarea unei proprietăți, aplicarea unei reguli, existența unei relații genealogice sau analogice".

• MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*/Pragmatica pentru discursul literar, Paris, Bordas, 1990.

Prin limpezirea preocupării ei pedagogice, această lucrare dă impresia că este ușoară. Ea expune teoria enunțării și a pragmaticii, izvorâte din lingvistică și din logică. Exemplele conținute, deși în cea mai mare parte luate din limbajul dramatic, ilustrează într-un mod general legile discursului, lucrurile presupuse și subînțelese, contractul comunicațional ce acționează în orice text literar.

• GENETTE Gérard, *Fiction et diction*/Ficțiune și dicțiune, Paris, Le Seuil, 1991.

Această lucrare este alcătuită din patru studii. Fiecare ocupă un loc în cadrul întrebărilor recurente asupra faptului literar *(Fiction et diction)*, statutul ilocutoriu al genurilor narative *(Les actes de la fiction)*, diverse probleme

de naratologie *(Récit fictionnel, récit factuel*/Povestire de ficțiune, povestire factuală) sau tentativele de definire semiotică a stilului *(Style et signification*/Stil și semnificație). Foarte roborative, aceste patru studii necesită, ca să fie accesibile, cunoștințe solide în domeniile semioticii și ale pragmaticii. Astfel, ele se înscriu într-o polemică între naratologi, polemică ce rămâne în continuare deschisă.

• REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*/Introducere în analiza romanului, Paris, Bordas, 1991.

Viziunea panoramică și didactică a unui gen el însuși caracterizat prin multiplicitatea și diversitatea sa. Există noțiuni ori demersuri clare și transferabile susceptibile să faciliteze analiza? Autorul încearcă să răspundă la această întrebare recurgând mai ales la naratologie.

BCUIASI/CENTRALUNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În colecția
SYRACUZA
vor mai apărea:

GEORGES SEBBAG
Suprarealismul

FRANCIS CLAUDON
KAREN HADDAD-WOTLING
Compendiu de literatură comparată

ALAIN VAILLANT
Poezia

JEAN CAUNE
Cultură și comunicare

PATRICE FLICHY
Industriile imaginarului

BCUIASI/GEN HALUNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ÎN ATENȚIA
LIBRARILOR ȘI DIFUZORILOR DE CARTE:

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România nr. 45106262 la BCR/SMB.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREȚUL
ROM 5,00

COLECȚIA SYRACUZA

Colecția SYRACUZA se adresează în primul rând elevilor și studenților, dar nu numai lor.

Colecția propune lucrări de analiză și sinteză, de inițiere, metodologie și referință tuturor celor interesați să-și aprofundeze perspectivele cunoașterii.

Studiul de față își propune să descrie procedeele care permit abordarea lecturii romanului într-o perspectivă metodică. Studiul va încerca să alăture analizelor formale, tematice sau într-un mod mai general semantice, cele mai fecunde și mai accesibile contribuții ale cercetării contemporane în domeniul criticii universitare. Lucrarea are un dublu obiectiv: încearcă să facă un bilanț al cunoștințelor dobândite în diferite discipline și să arate modul cum acestea ar putea aduce o nouă lumină asupra studiilor literare.

Bernard Valette

ISBN 973-23-0627-0